

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



A Religião da Crítica
O contributo de Eduardo Scarlatti para a crítica do teatro
nos anos 30

Luís Filipe da Silva Soares

MESTRADO EM ESTUDOS DE TEATRO

2014

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



A Religião da Crítica
O contributo de Eduardo Scarlatti para a crítica do teatro
nos anos 30

Luís Filipe da Silva Soares

Dissertação orientada pelo Prof. Doutor José Pedro Serra
e apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
para obtenção do grau de Mestre em Estudos de Teatro

MESTRADO EM ESTUDOS DE TEATRO

2014

ÍNDICE

PREFÁCIO	5
RESUMO	7
ABSTRACT	8
INTRODUÇÃO	9
PARTE I – CRÍTICA E LIVRE-PENSAMENTO	
Cap. I – UM GOLPE DE ESTADO NA POLÍTICA E NA ARTE	17
Ramada Curto e o Revirinho	19
Eduardo Schwalbach e a gastronomia do <i>V Congresso Internacional de Crítica</i>	23
Críticos acrílicos	28
Cap. II – A SOMBRA DO CLÁSSICO SOBRE O MODERNO	33
Independência das categorias estéticas clássicas, dos contextos económicos, sociais e políticos	35
O dionisíaco e o apolíneo	37
O socrático – o nascimento do homem teórico	38
1935, o ano da revista	41
A revista à portuguesa pela lente da comédia antiga: o aristofânico, a comédia ática e os ritos de fertilidade	42
O drama do realismo social pela lente do drama socrático	48
PARTE II - DOIS PROBLEMAS DO TEATRO DOS ANOS 30	
Cap. III – O DRAMA DE REALISMO SOCIAL ALIADO AO ULTRA- ROMANTISMO	54
Cap. IV – SOBRE A GUERRA ENTRE TEATRO E CINEMA	62
PARTE III - SOLUÇÕES PROPOSTAS	
Cap. V – NIETZSCHE E A <i>ORIGEM DA TRAGÉDIA</i>	68
Cap. VI – O DON JUAN SUBLIMADO	84
Cap. VII – O HAMLET MUDO	94
CONCLUSÃO	99
BIBLIOGRAFIA	108

PREFÁCIO

Este livro é pois, acima de tudo, uma paixão de poeta.

(SCARLATTI 1945: 15)

Existe um caos poético na teoria de Eduardo Scarlatti (1898 – 1990). Diz Nietzsche a propósito de Arquíloco que a subjectividade do poeta lírico é apenas aparente, porque ele canta não a sua desventura, mas sim o sofrimento caótico do próprio universo. Nesses momentos de inspiração, o “eu” lírico e o “eu” múltiplo do caos universal coincidem. Procurando pronunciar-se sobre estas questões metafísicas, o filósofo alemão serviu-se, ele mesmo, do “eu” lírico, expressando-se por aforismos. Não fez muito diferente Eduardo Scarlatti, que bebera da fonte filosófica de Friedrich Nietzsche. Assim, em *a Religião do Teatro*, começa por falar-nos de cinema, passa de seguida a tratar da origem da tragédia Grega; prossegue com uma tese freudiana segundo a qual a ausência do ciclo do cio na espécie humana nos permite a sublimação artística; socorre-se, pelo meio, do intuicionismo de Bergson; discute o problema da síntese das artes segundo Wagner; aponta Shakespeare, Beethoven e Eleonora Duse como exemplos do génio artístico reformador da sociedade; rega levemente essa esperança com o socialismo de George Bernard Shaw; critica a proposta de Gordon Craig de reformar o teatro pelo aniquilamento do autor e da palavra; e termina com uma resenha histórica sobre a comédia. Nisto tudo ele procede como Arquíloco, numa linguagem inspirada, turbulenta, musical, como se cantasse os seus ódios e amores às filhas de Licambes. A dificuldade surge para o estudioso da sua obra. Aquele que quiser dar uma impressão dos seus ensinamentos é quase obrigado a imergir no mesmo lirismo caótico e musical, a perder-se em labirintos teóricos, a arriscar perder a unidade da sua tese, para no fim verificar não ter composto nada mais que um poema de paixão e de raiva. Quem tentaria essa tarefa absurda de fazer ordem da torrente caótica que brota do fundo do universo? Talvez Beethoven... Nós, porém, modestos estudantes de teatro, temos de procurar todo e qualquer método à nossa disposição para dissipar as trevas onde deliberadamente se ocultou a sabedoria. Pedimos, pois, de antemão, desculpas se aqui e ali esse impertinente “eu” lírico se intromete desvirtuando o que deveria ser puramente académico, mas até aqueles que cientificamente estudam o mar não conseguem abster-se de falar com espanto das maravilhosas cores e criaturas das suas profundezas. A

estética de todos os tempos, e a História das Ideias, é esse grande oceano onde navegamos.

Uma última coisa. Diga-se, talvez em nossa defesa, que esta dissertação é apenas um esboço. Que no momento em que em que finalmente começámos a entrar nos profundos segredos que queríamos desvelar, o nosso tempo se nos esgotou. Porque, habituados a sermos dramaturgos sempre tivemos o hábito de nos interessarmos por todas as coisas em geral e por nenhuma em particular. Fazer uma investigação é preocupar-nos pelo particular e esmiuçá-lo em unidades cada vez mais ínfimas. Foi o que laboriosamente aprendemos nestes dois anos: a realizar uma investigação. Pudéssemos nós ter partido logo de início com o conhecimento metodológico que só agora alcançámos; tivéssemos logo à partida sabido desvencilharmo-nos da nossa tendência para sermos dramaturgos (e entre eles um género particular de dramaturgo – determinaram as Parcas que sobre a natureza do trágico se pronunciasse um cómico); tivéssemos nós, enfim, nascido imbuídos desse espírito do académico e do positivista e talvez agora apresentássemos algo mais que um esboço. Um esboço, porém, é a forma de qualquer conclusão científica. Porque se algo chama a si a qualidade de ciência – ainda que se trate da “ciência estética” – não pode estar acabado. Tem de continuar a levantar questões. Esperamos ter contribuído com este nosso esboço mais para levantar questões do que para as responder. Não reformulámos, como o *Laocoonte* de Lessing, as leis da estética. Não as desconstruímos, tão pouco, em pedaços inassimiláveis como Nietzsche em *A Origem da Tragédia*. Falando de Eduardo Scarlatti, não nos substituímos, com as nossas observações, à leitura da sua magnífica obra. Mas dar-nos-emos por felizes se tivermos conseguido oferecer um esboço que seja, do homem e do seu pensamento, que reavive o gosto pelo seu estudo.

Lisboa, 7 de Agosto de 2014

RESUMO

Eduardo Scarlatti (1898-1990), crítico e teórico do teatro português, contribuiu de forma marcante para a actualização da prática dramática entre 1925 e 1945. Este trabalho analisa a sua produção teórica e crítica, relacionando-os com a época da ascensão e consolidação do Estado Novo. Englobando as várias obras do autor, esta análise centra-se sobretudo em *A Religião do Teatro*, onde debateu a teoria de Friedrich Nietzsche em *A Origem da Tragédia*, como proposta de regeneração do teatro, e no conjunto das suas críticas de espectáculos publicadas no jornal *O Diabo*.

Embora os seus escritos sejam frequentemente citados por investigadores que estudam a época, a obra de Scarlatti, em si, permanecia até hoje sem investigação. Devido a uma exiguidade da documentação biográfica, este estudo procura identificar e descrever as ideias principais do autor, no que concerne ao diagnóstico que faz ao teatro do seu tempo, assim como as soluções que propõe com vista a uma reforma. Procura ainda traçar uma relação entre estas ideias e o ambiente de repressão ao livre-pensar que então se viveu.

Pretende-se também demonstrar que o autor viu como maiores problemas do teatro a intromissão do científico e a influência do ultra-romantismo, foi contra a proposta do fim da palavra e do autor, e procurou a harmonia entre um teatro de ideias e um teatro trágico. Nessa forma de drama e na figura do génio artístico depositou a esperança de uma regeneração social.

Palavras-chave:

Crítica; apolíneo e dionisíaco; homem-teórico; drama de ideias; génio; regeneração social pela arte.

ABSTRACT

Eduardo Scarlatti (1898-1990), critic and theorist of the portuguese theatre, contributed prominently to the actualization of the dramatic practice between 1925 and 1945. This work analyses his theoretical and critic production, relating it with the epoch of the rising and consolidation of Estado Novo. Encompassing the author's several works, this study centers itself mainly in *A Religião do Teatro* (*The Religion of Theatre*), where he debated Friedrich Nietzsche's theory of *The Birth of Tragedy*, as a proposal of theatre's regeneration, and in the bulk of his critics published in the newspaper *O Diabo*.

Although his writings are often quoted by researchers studying the period in question, Scarlatti's work remained itself unresearched. Due to an exiguity of biographical documentation, this study sought to identify and describe the author's main ideas, regarding the diagnosis he makes of his time's theatre, as well as the solutions he propounds with a view to a reform. It searches, still, to draw a relation between these ideas and the then lived environment of repression to free-thinking.

Furthermore, it is intended to demonstrate that, as the biggest problems of theatre, the author saw the intrusion of the scientific and the influence of ultra-romanticism, he was against the proposal of the end of word and author, and sought the harmony between a theatre of ideas and a tragic theatre. In this form of drama, and in the figure of the artistic genius, he placed the hope of a social regeneration.

Keywords

Critics; apollonian and dionysian; theoretical-man; drama of ideas; genius; social regeneration through arts.

INTRODUÇÃO

Sentimos o chamamento à concretização deste trabalho por via de uma paixão antiga que une o teatro à filosofia. Quando primeiro encontrámos a obra de Eduardo Scarlatti e nos demos conta de nela se unirem estas duas paixões, expressas de forma sublime, soubemos de imediato termos encontrado o nosso objecto de estudo. E quando, de seguida, nos apercebemos que aí se discutiam autores como Nietzsche, Freud ou Bergson sentimo-nos na companhia de “amigos literários” de longa data. Quem tinha sido este homem, Eduardo Scarlatti, cujas ideias e influências iam tão a par e passo das vanguardas internacionais, mas que navegavam a léguas dos seus compatriotas? E como tinha feito, ele, valer essas ideias na era do ressentimento contra o livre-pensar? Como havia exercido, ele, a crítica artística numa altura em que a própria postura crítica, independentemente do objecto, havia sido veementemente reprimida?

Iniciado o estudo, deparámo-nos de imediato com a exiguidade do material biográfico e, meros iniciados nos métodos de investigação, não soubemos evitar ficar suplantados por uma montanha de periódicos, em busca de referências a um teórico cujo génio e excepcionalidade parecem não ter evitado que fosse rasurado da História. Chegados a este ponto, o fascínio pelas ideias e a incerteza do caminho a tomar encheu-nos de nebulosa confusão. Uma direcção era necessária e foi então que dissemos a nós mesmos que a missão mais digna de um investigador em Estudos de Teatro deve ser a de restituir à História as grandes obras dos grandes mestres, que por injustiça ou descaso do tempo, dela haviam sido eliminados. Se biograficamente Eduardo Scarlatti era um lugar vazio numa estante do Registo Civil, no campo das ideias havia-nos deixado proveitoso testemunho. Se a biografia, por praticamente inexistente, não podia emprestar luz às ideias, então seriam as ideias a revelar-nos o homem.

O vazio biográfico, de alguma forma, veio em nosso auxílio no que concerne à limitação do objecto de estudo, de modo que a primazia acabou por recair sobre *A Religião do Teatro*, uma obra complexa pela variedade das ideias que nela se procurou relacionar, e com uma discussão, em si mesma, difícil de se esgotar num trabalho de mestrado. Em simultâneo, por figurarem como crónica da época e também como registo mais coloquial das impressões do autor, as críticas teatrais publicadas no semanário *O Diabo*, importante bastião da esquerda intelectual daquele período, contextualizam histórica e biograficamente a teoria de *A Religião do Teatro*. As restantes obras, como o

ensaio *Ideias de Outros* e as duas comunicações, *Um Método Crítico e Seus Resultados* (no V Congresso Internacional de Crítica Dramática e Musical¹, em 1931) e *A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal* (nos salões do jornal *O Século*, em 1947), centram-se em teses debatidas mais exaustivamente em *A Religião do Teatro* e também por isso se justificou que fosse esta a obra de Eduardo Scarlatti em que mais se concentrasse a nossa atenção.

Os altos parâmetros a que Eduardo Scarlatti desejava elevar a arte dramática nacional nem sempre se manifestavam clara e inequivocamente através das suas críticas. Para o compreender na sua totalidade era necessário que ao seu pensamento crítico se unisse o teórico. Como no fulcro destas ideias se encontra a teoria de Nietzsche expressa em *Origem da Tragédia*, procurámos resumir os conceitos de apolíneo e dionisíaco, de “homem teórico” e “socratismo”, e também do aristofânico. Estes são os principais conceitos operativos a partir dos quais Scarlatti constrói as suas análises de espectáculos, embora a eles nunca se refira nas suas críticas pois estas pretendem chegar ao homem comum.

Investigando a teoria nietzschiana, que sem exagero veio a ocupar uma terça parte da totalidade deste trabalho, deparámo-nos com a dificuldade de a expôr nas suas linhas gerais, dado a sua complexidade, de modo a que a nossa imersão em Nietzsche não fosse tanta que apagasse o relevo que se pretendia dar a Scarlatti e que não fosse, igualmente, tão pouca que não resultasse truncada apesar da tão preponderante influência que teve no crítico português. Assim sendo, pretendemos apresentar no segundo capítulo definições gerais das ideias de *A Origem da Tragédia*, e reservámos para o capítulo sexto uma discussão mais aprofundada deste mesmo tema.

Como nos diz Luíz Francisco Rebello (1990), por ocasião da morte de Eduardo Scarlatti, *A Religião do Teatro* tem os seus pilares em Nietzsche, Freud, Bergson e Marx. O filósofo alemão é, não obstante, a influência predominante por todo o texto e, como dissemos, sobre ele cai a porção maior da nossa atenção, embora Henri Bergson também dela fosse digno merecedor, por via do seu intuicionismo e do seu *élan vital*, além da importantíssima obra sobre *O Riso*. Foi, no entanto, necessário tomar opções, e como Nietzsche é, na era moderna, o defensor original do intuicionismo, e de um dionisíaco que precede o *élan vital* de Bergson, acabámos por abdicar de incluir neste

¹ Pela sua extensão, referimo-nos daqui para a frente ao V Congresso Internacional de Crítica Dramática e Musical como o V Congresso ou o V Congresso de Crítica, mantendo a totalidade do título quando se justifica.

trabalho uma discussão dos conceitos do nobel francês. Por semelhante critério excluímos o trabalho sobre Freud, salvo o apontamento em que nos referimos à “actualização do mito da criação artística”, em que Scarlatti afirma que a partícula unificante do apolíneo e do dionisíaco é Eros-lívido². Não deixa, no entanto de ser flagrante a semelhança dos conceitos freudianos de “princípio do prazer” e “princípio da realidade” com os conceitos nietzschianos de dionisíaco e apolíneo, como apontou, entre outros, Pierre Assoun (2002), e o conceito de “sublimação” é essencial à compreensão do processo pelo qual a actividade erótica se desenvolve em actividade artística – tema que o teórico português debateu amplamente.

Quanto ao seu marxismo nas páginas de *A Religião do Teatro*, nunca aparece sob essa designação, e pode-se apenas entrever na ideia peculiar de uma aristocracia de génio e criatividade – isto é, de artistas geniais e visionários – que levaria o mundo à harmonia e fraternidade. Nesta sequência de ideias, o “abraçai-vos, milhões de seres!”, do Hino da Alegria de Beethoven, é feito equivaler ao “milhões de proletários, uni-vos!”, de Marx (SCARLATTI 1945: 19). Esta é uma ideia partilhada com os fabianos³ e, em especial, com o dramaturgo socialista George Bernard Shaw, por quem o crítico português nutriu especial admiração. Como, mais uma vez, essa ideia, ou o seu germen, da crença da revolução social a partir do artista se encontra em Nietzsche, não seria de grande pertinência discutir as ideias de Marx em correlação com o teatro – como o fez Meyerhold. Em vez disso, e como complemento da teoria nietzschiana, procurámos investigar a forma utilizada por George Bernard Shaw para transmitir este ideal mediante o seu drama de ideias *Homem e Super-homem*.

O teatro dos anos 30 é maioritariamente ocupado pela revista à portuguesa e por uns poucos autores de drama burguês, e um grande número das críticas de Eduardo Scarlatti no semanário *O Diabo* constitui-se de análises a espectáculos de revista, um género pelo qual nos revelou várias vezes o seu desagrado. Como lhe foi possível conciliar uma tão

² Mas como a sexualidade é apenas a face animal do movimento dionisíaco, e este a manifestação de todas as entidades físicas e metafísicas, animadas e não animadas, não há razão para que a partícula mais pequena – o Eros-lívido freudiano – seja o agregador das maiores: do dionisíaco e do apolíneo. Tanto mais que Nietzsche viria a determinar que o apolíneo é também uma manifestação do dionisíaco. A Cipris, de *Fedra* e *Hipólito*, é uma entidade metafísica, como o é o Dioniso de *As Bacantes*, ambos divindades, e ao mesmo tempo uma entidade puramente física: a lívido difícil de sublimar. A confusão procede daqui, reinando já há dois milénios e meio, e não fica mais esclarecida quando, para designar um princípio físico, Freud escolhe o nome de outra divindade, Eros, à semelhança de *O Banquete*, de Platão.

³ A Sociedade Fabiana incluiu nomes como Virginia Woolf, Bertrand Russel, Bernard Shaw, Havelock Ellis, Annie Besant e H.G. Wells, intelectuais e artistas que, na medida em que contribuíram para a ideia de estado social, implementada com a geração seguinte, após a Grande Depressão, cumpriram de facto este desígnio do génio que opera a revolução.

complexa visão teórica, e tão altas aspirações para o drama nacional, com aquele género menor que subia a todos os palcos e enchia todas as salas? Tentando responder a esta questão, empreendemos a tarefa (arriscadíssima) de interpretar o teatro de revista à portuguesa a partir do cómico aristofânico, servindo-nos para isso de *A Origem da Comédia Ática*, de Francis Macdonald Cornford. Sem dúvida que a origem da comédia ocidental é uma chave que abre todos os tipos de comédia moderna e não apenas o da revista à portuguesa. Além de que a revista à portuguesa é, como se sabe, de génese francesa. Mas é este paradoxo entre as aspirações teóricas do crítico e os espectáculos que povoavam o panorama dramático da sua época que achámos importante clarificar. Tal exercício nunca foi tentado pelo autor e está ausente da sua resenha histórica sobre a evolução da comédia, que faz parte de *A Religião do Teatro*. A ideia, no entanto, ocorreu-nos enquanto líamos precisamente este mesmo texto e nele nos deparámos com uma comparação entre a alegoria usada na comédia antiga e a alegoria usada na revista à portuguesa. Se Scarlatti faz aquela comparação, entre os dois géneros tão distantes, porque não terá feito outras? Porque não existiam, ou porque se protegia de rebaixar o seu ideal clássico àquela tão fraca concepção de drama cómico português? Se Francis Cornford, depois de ter identificado os elementos centrais da comédia ática, procurou vestígios destes no teatro do seu tempo, não seria totalmente desadequado para nós, ou mesmo rebuscado, tentá-lo, amparados pela sua autoridade, e dessa forma buscar responder ao paradoxo enunciado.

Dentro do então muito popular género do drama burguês, Ramada Curto é o autor mais emblemático da época. Uma vez identificados os conceitos teóricos que estão por detrás das críticas de Eduardo Scarlatti, como os conceitos nietzschianos de apolíneo e dionisíaco, e de “homem socrático” ou “homem teórico”, é possível aplicá-los à interpretação das críticas dos dramas que Scarlatti analisou. Por detrás daquela linguagem mais próxima do coloquial, dirigida ao povo, revela-se-nos a teoria. Só através desta análise se nos torna evidente um outro paradoxo, importantíssimo para esta discussão: o de que embora se sirva da teoria de Nietzsche para diagnosticar o teatro dos anos 30, e para propor a sua reforma, Scarlatti, ao contrário daquele, crê que só um Eurípides moderno, como Shaw ou Pirandello, podem concretizar essa regeneração. O drama de ideias, ou seja, o drama platónico, a que o filósofo alemão aponta a responsabilidade pelo fim da tragédia Grega, é para o português a forma mais avançada de espectáculo cénico. A teoria de Nietzsche serve-lhe antes como uma

fórmula para precaver os excessos quer do apolíneo quer do dionisíaco. Procuramos demonstrar que é precisamente essa falta de harmonia que critica nos espectáculos de Ramada Curto, fruto da união entre realismo social e ultra-romantismo, assim como a ausência de uma ideia capaz de problematizar o social, como o fazia Shaw, ou o existencial, como Pirandello. No seu aspecto apolíneo, o drama burguês de Ramada Curto ficava aquém das expectativas scarlattianas por querer sempre explicar tudo e não deixar espaço à sugestão e ao símbolo, e no seu aspecto dionisíaco, por se restringir ao sentimentalismo amoroso exagerado. Estas duas tendências têm uma tradição no teatro europeu e nacional, e considerámos importante abordar a evolução histórica desse tipo de drama, a partir da *Estética Naturalista* de Júlio Lourenço Pinto, em 1885, passando por *Theatro Livre & Arte Social*, de Ernesto da Silva, em 1902 (ano da estreia de Ramada Curto), e o *V Congresso Internacional de Crítica Dramática e Musical*, em 1931, onde Scarlatti aponta o drama de Pirandello como exemplo para se sair da antiga tradição dramática.

Existiram outras polémicas intelectuais com artistas da altura, visados nas críticas de *O Diabo*, como foi o caso do dramaturgo Eduardo Schwalbach, a quem Scarlatti acusou de se autopublicitar enquanto director do *Diário de Notícias*; o crítico e autor Norberto Araújo, por via da sua propaganda à pobreza e ignorância do povo como virtudes tradicionais e patrióticas⁴; e ainda a discussão com o cineasta Roberto Nobre, também crítico de *O Diabo*, sobre o cinema *versus* o teatro, e sobre o perigo da instrumentalização propagandística do cinema.

Ao cabo de anos de intensa actividade, Eduardo Scarlatti abandonou, em 1947, a cena teatral. Interessou-nos, naturalmente, saber o porquê e tentámos apurar se destas polémicas intelectuais não emergiria alguma forma de situacionismo cooperante da *intelligentsia* com a «política do espírito» de António Ferro, intolerante à crítica. No programa de inculcação ideológica do regime, então já em marcha, o livre-pensar era substituído pelos “princípios indiscutíveis”⁵ de Salazar. Afirmaria Scarlatti em 1935, na sua despedida profissional, que “critica-se para se aperfeiçoar alguma coisa” mas que

⁴ Diz Fernando Rosas a respeito da propaganda do regime que um dos seus pontos fulcrais era “A criação de uma «identidade nacional» de fundo ruralista, de uma nova «essencialidade portuguesa», de uma ética nacional da ruralidade, fundamento da apologia do país «essencialmente rural e essencialmente pobre» como berço das «virtudes permanentes da raça». [...] Ou seja, a sacralização de uma «aurea mediocritas» ruralizante [...] e a consequente condenação – mesmo quando se tornaram realidades imparáveis e incontornáveis – da industrialização, da urbanização e do progresso técnico, do «mecânico», armas mortais desse mundo rural mítico de harmonia e equilíbrio [...]” (1998: 259)

⁵ Rosas, 2013: 38

“não se melhora o quanto apodreceu.”⁶. Manter-se-ia, no entanto, por mais algum tempo em actividade, e no final da Segunda Grande Guerra, sentiu, como a maioria dos portugueses, a possibilidade da liberdade há muito esperada. O fim da guerra trouxera uma crise económica internacional que se espalhara ao país, e as classes médias manifestavam grande descontentamento com o regime, aderindo ao Movimento de Unidade Democrática, que se constituiu como oposição à ditadura. Nesse ano, 1945, pleno de esperança, Scarlatti publicaria uma segunda edição de *A Religião do Teatro*, que agora encontrava a recepção, entre uma camada jovem de artistas e estudantes de teatro, que antes não havia alcançado. O assomo de esperança não terá, no entanto, longa vida. Tendo o regime debelado entre 26 e 31 as forças do chamado revirinho, a perseguição da polícia política, nesta altura, centrava-se quase exclusivamente nos marxistas. Quando aparece quase vinte anos depois num evento relacionado com o teatro, na entrega do prémio Gulbenkian a Luís de Sttau Monteiro, em 1962, dirá que desistira da carreira literária “para salvar um bem cortical”⁷. Ficamos a saber a que “bem cortical” se refere quando nos confidencia, no prefácio à segunda edição da sua obra central, que “[...] a alguns – como eu – todo o talento foi pouco para, sem renegarem a essência do seu intelecto, evitar a deportação, a morte – quem sabe?! ”⁸

A ameaça de deportação ou de morte não terão sido desconhecidas do crítico. Em 1935 leu em tribunal a defesa do general Mendes Norton, mentor do golpe de estado então falhado, e embora não tenhamos apurado que tipo de pressão sofrera daí em diante, vários dos seus colegas foram deportados e, entre eles, muitos não voltariam a regressar. O seu contributo histórico, porém, estava realizado e deve ser hoje resgatado ao esquecimento a que, por despeito e ressentimento contra o gosto de pensar e questionar, o votaram.

Mais que qualquer outra coisa, o mérito de Eduardo Scarlatti foi conquistado no campo do livre-pensar. A existir aqui, nesta reflexão, alguma apologia ela é a apologia do livre-pensador – uma figura que tem sido em todos os tempos estranha à genética, clima e geografia deste nosso país, e que a ter a má sorte de aqui ser gerada encontra tais entraves à sua realização, que a batalha que trava é perdida à partida, apontando-se-

⁶. Scarlatti «Sobre a tragi-comédia da vida e do teatro» in *Imprensa e Teatro* (06/37).

⁷ “Em verdade, no vértice da juventude deixei triturar as tendências mais nobres do meu espírito para salvar um bem cortical. Abdiqueei – sofri lógica punição. Não tenho de que me queixar.” «Palavras de Eduardo Scarlatti, acerca do prémio de Teatro» in *Colóquio* (10/62).

⁸ SCARLATTI 1945: 20

-lhe apenas dois destinos possíveis: o de Antero e o de Scarlatti. O de capitulação pela morte, e o da capitulação pelo mutismo. Se há em cada português, como dizia Garret, um poeta lírico, é necessário ainda que, como apontou Scarlatti, ele se torne um poeta dramático.

PARTE I – CRÍTICA E LIVRE-PENSAMENTO

Capítulo I

UM GOLPE DE ESTADO NA POLÍTICA E NA ARTE

Pela manhã de 10 de Setembro de 1935, um pequeno grupo de oficiais da marinha comandado pelo Capitão Mendes Norton entra a bordo do aviso⁹ Bartolomeu Dias e, de armas em punho, apanha de surpresa e subjuga o 2º tenente Vergílio Ferreira Ribeiro, tomando a imediata liderança do navio de guerra e da tripulação. O fim? Derrubar o ditador Salazar. Mendes Norton não tem muito a recear pois, na verdade, está apenas a repetir o acto que em 28 de Maio de 1926, então como Comandante-chefe das forças navais estacionadas no Tejo, instituiria a ditadura militar. A bordo do Bartolomeu Dias está em controlo da frota do Tejo e visa apontar as armas sobre os pontos-chave do poder em terra. Mas então, algo sucede. Os oficiais em terra que haviam concordado com o golpe não avançam. Em vão, no navio, Mendes Norton aguarda pelo sinal do quartel da Penha de França, enquanto se esforça por persuadir uma tripulação fiel ao regime. Descoordenação ou denúncia pelas altas patentes envolvidas? O golpe foi descoberto e Mendes Norton é levado a julgamento. Sabendo que o julgamento trazia implícita a condenação, redige uma confissão em que assume, com orgulho, o seu acto de tentativa de libertação da pátria. Quem representa Mendes Norton e lê a sua contestação de defesa é Eduardo Scarlatti Quadrio Raposo, 1º tenente da Armada. Nesta, o Capitão:

[...] afirmava ter tentado derrubar o governo presidido pelo Doutor Oliveira Salazar. E [...] assumia inteira e exclusiva responsabilidade dos actos praticados com esse objectivo. Proclamava ter agido na convicção de que prestava um serviço à Pátria, libertando-a de uma situação que resultava grave e humilhante para o povo português [...] (MENEZES 2010: 283)

⁹ Tipo de embarcação.

Scarlatti, então com 37 anos, tinha já atrás de si uma década de experiência como crítico e teórico de teatro, e não sendo um advogado, com probabilidade o terá procurado o seu superior por reconhecido mérito da capacidade oratória. Havendo dispensado as testemunhas (dispensáveis numa farsa de julgamento) prosseguiu lendo a comunicação do seu constituinte.

[...] o ora prisioneiro no Aljube e condenado a demissão, antes de qualquer simulacro de julgamento, cõscio de que se encontrava nas mãos dos mandatários da força contra a razão e o direito, nada contestava – pois perderia o seu tempo – não se conformava e submetia-se, aguardando serenamente o ditame que o fulminaria de afronta, como o já ferira de miséria – e conservaria o seu espírito junto dos seus camaradas da Marinha de Guerra, à qual pertenceria pelo coração até ao último alento. (*Idem*)

Não foi o golpe de estado de Mendes Norton que eternizou Eduardo Scarlatti, mas sim o seu contributo como crítico e teórico do teatro entre os anos 20 e 40 do século XX. “Eternizar” é um verbo abusivo quando aplicado à sua pessoa e obra, porque a verdade é que, até hoje, tem ocupado um lugar marginal no pensamento do teatro português. As suas críticas, reunidas nos quatro volumes de *Em Casa de «O Diabo»* têm permanecido como uma das melhores e mais fidedignas crónicas do teatro dessa época. Com frequência recorrem a elas os investigadores, e o nome do crítico, por intermédio da sua obra, é chamado a testemunhar como autoridade em qualquer tese inserida no período. Mas aquele que fez a defesa de um golpe de estado contra Salazar, e foi a seguir apagado da política portuguesa, foi também quem tentou um golpe de estado semelhante no campo do teatro português, procurando com o seu escopo precisíssimo de crítico destronar monstros sagrados. Que tenha sofrido um destino semelhante num campo artístico como no campo político não nos surpreende, portanto. Assim, após intensa actividade como crítico e teórico, com várias obras publicadas, o autor desaparece da actividade em 1946, tendo como actos preparatórios para as suas exéquias fúnebres profissionais a reedição da sua obra-prima, *A Religião do Teatro*, em 1945, a participação na conferência, no jornal *O Século*, *A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal*, e a fundação do projecto de Teatro-estúdio do Salitre, na embaixada italiana. Já uma década antes, o autor se confessava, na revista *Imprensa e Teatro* (1937: 3), desiludido com o meio e anunciava a sua retirada enquanto crítico, pois, segundo as suas palavras, “não se melhora o quanto apodreceu.” Compreende-se,

porém, que uma forte paixão tenha feito com que esta decisão demorasse cerca de dez anos a cumprir-se totalmente.

O golpe de estado contra os então monstros sagrados do teatro nacional não podia ser efectivado, e uma renúncia era necessária para que não se morresse de amargura. Em vão, o crítico criticou as obras de autores como Eduardo Schwalbach e Ramada Curto, os artistas do regime; em vão travou, ainda, querela com outros críticos como Norberto Araújo. Em vão dirigiu bem-intencionadas cartas a jovens estreantes como Mirita Casimiro, advertindo-os da personalidade necessária para um profissional se manter impoluto num meio onde as regras que vigoravam já não eram há muito as estéticas e artísticas. Um espírito de revolta exigia-se tanto na política como nas artes. Mas um espírito de revolta, sozinho, podia apenas ser esmagado, como Mendes Norton, ou como tantos outros o foram naquele tempo e por menores razões.

Ramada Curto e o Revirinho

Na década de trinta do século XX, a política andava de mãos dadas com a arte, por intermédio de António Ferro, o ministro da propaganda, e o seu desejo de instituir no país uma «política do espírito» com vista a reformular o tradicional através das roupagens do moderno, o que equivalia a dizer: a conservar o conteúdo tradicional dando à forma uma nova pintura de vanguarda. O teatro de revista, com o seu trocadilho fácil, exerce preponderantemente o seu fascínio sobre o povo, pela não exigência de cultura, de capacidade intelectual, ou de refinados gostos estéticos para a compreensão do mesmo. No Teatro Nacional, o dramaturgo Ramada Curto, declarando-se fervoroso adepto da causa socialista, continua a levar à cena os mais burgueses e situacionistas dos dramas. E eis o problema aqui, desde o início, de, na política como no teatro, as coisas não se apresentarem como realmente são – e de por toda a parte, revestidos dos ideais mais nobres, como, por exemplo, o socialista, se fazer a apologia precisamente do contrário: o mais abjecto conservadorismo. Se não houvesse bons modelos! Mas se eles existem! Pirandello, dito fascista, deita a brincar com ilusões existencialistas. Visita Portugal, em 1931, e deixa atrás de si uma legião de imitadores. Bernard Shaw, ainda há poucos anos Prémio Nobel, indica o caminho de uma crítica da sociedade pela arte, como que um Aristófanes moderno. Como podem os supostamente grandes

dramaturgos portugueses, grita Scarlatti, do seu posto de crítico militante, estarem cegos e surdos a tudo isto? Cegos e surdos ao drama das ideias, com o pensamento como verdadeiro protagonista.

É nesse mesmo ano do golpe de estado de Mendes Norton, 1935, defendido em tribunal militar por Eduardo Scarlatti, que o crítico de *O Diabo* aponta o dedo ao autor de *O Demónio*¹⁰, Ramada Curto. De início, há que desconstruir uma fórmula de construir dramas, sempre a mesma, inalterável, às vezes transportando personagens e frases inteiras de uma obra para a seguinte, alterando em muito pouco, evoluindo em rigorosamente nada. O advogado Ramada Curto, e grão-mestre de uma prestigiada loja maçónica, preserva lugar de honra no Teatro Nacional e há vários anos que os seus dramas ali são apresentados sem necessidade, já o dissemos, de se mudar grande coisa aos paramentos. Verdadeiras personagens-tipo do drama burguês, as suas figuras pálidas e desinteressantes têm para elas até actores que se foram especializando em interpretá-las, como Amélia Rey Colaço. A intriga amorosa é geralmente o dispositivo que desencadeia a narrativa: uma relação adúltera coloca em risco o bom nome e os negócios de uma família prestigiada. A partir daí sucedem-se os ais, os suspiros e os desmaios em palco, espreita iminente a tragédia do aborto, descobre-se um qualquer filho ilegítimo, questiona-se a virtude das damas, tudo a suceder-se num impecavelmente decorado salão burguês na altura do chá das cinco. São as cascas do ultra-romantismo misturadas com as côdeas duras do pior do drama social. Tal é o alimento indigesto que o público do Teatro Nacional traga todas as noites, mas dele não se queixa, pelo contrário, enaltece até bastante o cozinheiro, pois de outras iguarias nunca ouviu falar. Contra esta situação se insurge Scarlatti, primeiro na crítica que faz a *Sol Poente*, e depois a *Perfume do Pecado* (CURTO 1935, 1936). Acusa o bonecreiro de estar a revelar os fios dos quais se suspendem as suas marionetes. A fórmula é repetida até à exaustão, o público sabe onde se rir e onde chorar. É a familiaridade que os atrai. Mas o lugar do teatro é o novo, grita Scarlatti. A sua função é precisamente a de desconstruir tudo o que assumimos como verdade e tradição. Chama em seu auxílio os exemplos de Pirandello e de Shaw. E que socialismo é aquele de que tanto se ufana Ramada Curto? Onde transparece ele nas suas obras? Na permanente apologia da alta burguesia? Na cumplicidade com um público apático cujas sensibilidades não podem

¹⁰ 1930

ser perturbadas? Onde reside afinal essa semente transbordante da reforma socialista que tão bem parece acomodar-se a uma ditadura de tipologia fascista¹¹?

Ramada Curto sente-se profundamente insultado. É no prefácio à edição de *Sol Poente* que vai redigir a sua defesa às críticas de Scarlatti. Clama, do seu lugar bem seguro no Teatro Nacional, que a arte nada tem a ver com a política e que é perfeitamente possível ser-se socialista e escrever-se dramas burgueses. Diz que logo escreverá a grande obra afirmativa, assim que as autoridades lho permitirem e não o censurarem. Mas quão pusilânime esta confissão não deverá ter parecido a um homem como Scarlatti, que acabara de ser o advogado de um golpe de estado, e que acabara de ver uma grande porção dos seus colegas ser deportada para o recém-inaugurado Tarrafal!

Analisemos brevemente o tumultuoso período em questão. Os anos compreendidos entre 1927 e 1931 assistem a uma profusão de movimentos contestatários e golpes de estado, que no seu conjunto ficaram conhecidos por *o revirinho*. Do revirinho eram todos os indivíduos que se constituíam em grupos, de esquerda e de direita, para se oporem à ditadura militar. Mas era também considerado do revirinho qualquer cidadão que não estivesse em absoluto acordo, ou mesmo questionasse, as normas e os valores defendidos pelo poder. Durante este tempo, deram-se dez tentativas de golpe de Estado, entre elas “as revoltas de 3-2-1927, no Porto, e de 7-2-1927, em Lisboa, que causaram cerca de 150 mortos e 760 feridos; a revolta de 20-7-1928 em Lisboa, castelo de São Jorge, e Setúbal, sob a liderança de Agatão Lança, que causa 8 mortos, cerca de 30 feridos, 102 oficiais afastados das Forças Armadas, dos quais 89 deportados para Angola;[...] a revolta de 26-08-1931, liderada por Utra Machado, que causou 40 mortos, 200 feridos e mais de 600 prisioneiros, dos quais 258 embarcarão para a deportação em Timor” (MENEZES *op. cit.*: 271). É a partir de 1931 que Salazar institui uma série de leis e medidas severas de repressão e controle, como a lei da proibição das sociedades secretas e a massiva deportação de presos políticos, que se revelam extremamente eficazes a erradicar qualquer tipo de contestação.

¹¹ Sobre a questão de ser ou não de inspiração fascista a ditadura de Salazar, *cf.* a polémica entre vários historiadores, numa sequência de artigos publicados no jornal *O Público*, em Set. de 2012, e entre estas a perspectiva de Luís Reis Torgal, «Rui Ramos e o reabrir da polémica sobre a história de divulgação do Estado Novo», consultado a 03/05/14 em: <http://www.publico.pt/opiniaio/jornal/rui-ramos-e-o-reabrir-da-polemica-sobre-a-historia-de-divulgacao-do-estado-novo-25278545>.

Embora fazer teatro não seja tão perigoso quanto fazer resistência política a uma ditadura militar, a verdade é que o teatro lida com a liberdade de expressão e essa estava comprometida. Nos anos 40 foi preso um grupo de cineastas americanos e actores portugueses que filmava no Alentejo uma alegoria dracúlea ao regime de Salazar, baseada na novela *O Barão* (1942), de Branquinho da Fonseca. A equipa americana foi deportada e os actores portugueses foram enviados para o Tarrafal onde morreram, na “frigideira”, uma sala-forno que cozinhava literalmente os condenados¹². Compreendemos assim o que estava implicado em fazer-se, nesta altura, um teatro comprometido (*engagé*), ou simplesmente um teatro de ideias. E quase temos que concordar com Ramada Curto que talvez não valesse a pena arriscar a deportação para se alcançar a bela obra de arte afirmativa (CURTO 1935). Contudo, sob o iminente perigo da deportação, e certamente já comprometido com a acusação de reviralista, depois da defesa de Mendes Norton, e tendo assistido ao desaparecimento de muitos camaradas de armas, deportados ou mesmo mortos, Scarlatti continua com irreverência a sua tarefa de crítico. São duas atitudes, na arte e na vida. A do homem de estatuto (homem-estátua, homem estático), e a do homem de mudança. Ainda assim, Ramada Curto sente que sofreu uma grave ofensa e pretende a desforra. No seu drama *Perfume do Pecado* (CURTO 1936) cria a figura de um fraco intelectual adúltero que pretende ser a caricatura do crítico. Uma tentativa de assassinato de carácter que muito diz sobre o carácter de Ramada Curto e nos informa dos processos bolorentos de conservação do estado bafiento do teatro de então – se não mesmo, também, sobre os de hoje. Scarlatti limita-se a repetir a crítica: os dispositivos e os personagens são estáticos, sem vida, palavrosos, inverosímeis, e vêem-se os fios que os sustentam.

Dos homens da minha geração – refiro-me aos portadores de qualquer anseio – muitos, sem ânimo, receosos da miséria, deixaram corromper ou iludir; outros aceitaram, de boa fé, o ressalto da inconsciência. A alguns – como eu – todo o talento foi pouco para, sem renegarem a essência do seu intelecto, evitar a deportação, a morte – quem sabe?! Os mais nobres pereceram a trabalhar. Aos que persistimos fiéis a nós mesmos, encorajou-nos, unicamente, a esperança de um fim – tantas vezes em risco de não chegar. (SCARLATTI 1945:20)

À altura em que escreve isto no prefácio da reedição de *A Religião do Teatro*, Scarlatti acreditava – como todos acreditaram – que o fim de que fala, o fim da grande

¹² O filme foi descoberto recentemente pelo realizador Edgar Pêra, a partir do qual fez a longa-metragem *O Barão* (2011).

era das trevas, estava finalmente à vista, pois terminara a II Guerra Mundial e nas ruas gritava-se alegremente por Liberdade! No entanto, como hoje sabemos, a alegria não seria duradoura.

Eduardo Schwalbach e a gastronomia do *V Congresso Internacional de Crítica*

Não se trata aqui tanto de pintar a imagem romântica de mais um combatente antifascista como de perceber os mecanismos do desencorajamento do pensar. Uma censura política raramente chega para aniquilar os intelectuais de um povo. Copérnico não foi travado pela censura, repercutindo-se além da morte o clarão do seu saber, o arrependimento de Galileu não convenceu ninguém, e Soljenitsin foi uma voz mais alta que o ruído fantasmal de um Gulag. Por outro lado, a criação de monstros sagrados, nas artes e nas ciências, sem qualquer crítica ou oposição, e segundo sistemas de favores e recompensa, de instituição de feudos, fere mortalmente qualquer geração de pensadores (GEORGE 2011). Ou como o próprio crítico diria:

De que serve a crítica num meio acanhado, onde todos se conhecem – quando não são primos? Um círculo de ferro oprime as melhores intenções. (SCARLATTI 1936, vol. IV: 89)

O “círculo de ferro”, a que aqui se refere Scarlatti, será, porventura, também “o círculo de Ferro”, ministro da propaganda. Interessa-nos a identificação do ambiente onde a criatividade e o pensamento florescem, e se esse ambiente existia, ou não, no período em causa. Então compreenderemos como o crítico e teórico, um dos primeiros entre pares no seu tempo, ou mesmo sem par que de perto ou de longe o secundasse nessa tarefa de pensar o teatro, decidiu fechar a porta ao ofício, ainda que com longos anos de vida pela frente, para não mais a voltar a abrir.

A apologia da crítica é a apologia do livre-pensamento. E a crítica não transaciona, como muitos julgam, com a maledicência, com o assassinato de carácter. A crítica move-se sempre verticalmente, apontada ao poder, porque é característico do poder querer tornar-se absoluto. Onde o poder oferece o seu julgamento sumário e arbitrário, a crítica firma-se na lógica para o contrabalançar. Quando, como sucedeu com Eduardo Schwalbach, que foi director do *Diário de Notícias*, aqueles que criam a cultura de um

país são também os responsáveis pela sua comunicação social, vêm-se com instrumentos nas suas mãos capazes de definir as tendências culturais de uma época, ou mesmo de se publicitarem como a vanguarda dessas tendências. Este problema agrava-se especialmente quando o desiderato que pretende moldar essas tendências é uma tal de «política do espírito». Porque essa expressão é mais do que a definição atribuída pelo seu criador (ROSAS 1998: 258-262). Ela significa, acima de tudo, e além de tudo o mais, uma cultura de entretenimento das massas, desligada de preocupações políticas e de, mais importante ainda, espírito crítico, numa fusão de *aurea mediocritas* e *panem et circenses*. Uma, por assim dizer, “turis-cultura” (cultura turística), onde à alheira de Mirandela e ao pastel de nata é atribuído o mesmo valor que, por exemplo, a Branquinho da Fonseca e a Miguel Torga¹³. O cidadão não se pensa a si mesmo, ele é pensado pelo Estado. Nisto se resume a «política do espírito». Ora, a consequência directa da implementação de uma «política do espírito» é o desaparecimento de uma política do mérito. O fim da máquina de propaganda, sobrepondo-se a qualquer manifestação cultural, era o de “fornecer «certezas» claras e incontrovertidas que [modelassem] os espíritos e [legitimassem] o direito de mandar, anulando e ilegitimando a veleidade de resistir, com isso justificando e tornando aceitável, como coisa natural, o dever de obedecer.” (*Idem*: 259)

O director do Diário de Notícias, Eduardo Schwalbach, fazia publicar maravilhosos panegíricos ao seu génio artístico enquanto dramaturgo, enchendo todas as noites o teatro Politeama com peças de duvidosa qualidade. Contra essa mesma ordem das coisas, insurgia-se Scarlatti, com a sua (in)conveniente argúcia de crítico. Insurgia-se com talento e com razão. Mas alguém o ouvia? Queixou-se ele, a dada altura, de que “bradar no deserto [era] tonta preocupação” (SCARLATTI 1936, vol. III: 166). Nestes seus desabafos subjectivos, com que nos deparamos a meio de esta ou daquela análise de espectáculos, parecia querer transmitir a ideia de que, sendo o meio artístico o que era, quem tinha, como ele, ideais demasiado altos para o seu povo, nobilíssimas esperanças, seria melhor, talvez, tratar de se desfazer deles ou ser, inapelavelmente, vencido pela amargura.

Eduardo Schwalbach, dramaturgo já ancião, com muitas provas dadas, adaptara um romance de Feuillade e Cartoux, uma aventura policial, a que chamou *As Duas Garotas*

¹³ “[...] até o modernismo estético seria convocado a celebrar as excelências e os valores da «grei agrária» tradicional” (ROSAS 1998: 260).

de Paris, apresentada no teatro Politeama em 1935 (SCARLATTI 1936, vol. II: 184-194). O drama compreendia, como num filme de entretenimento norte-americano, sequências intermináveis de perseguições, lutas, bandidos a fugirem aos polícias, polícias atrás dos bandidos, enquanto as vítimas, duas criancinhas, passavam pelos maiores dos suplícios. Era impossível não se ver naquela obra uma tentativa de colocar o cinema em cima do palco. Mas, pior ainda: mau cinema sobre o palco. Fosse como fosse, o espectáculo puxava pelas audiências de excitação fácil. E mesmo que não puxasse, estas eram atraídas pelos contínuos anúncios publicitários que surgiam no *Diário de Notícias* todos os dias, à guisa de respeitáveis artigos críticos. O director do *Diário de Notícias*: Eduardo Schwalbach, o próprio dramaturgo.

Carregava sobre a “situação”, novamente, Scarlatti, o seu carro de guerra. Primeiro: o teatro não se haveria de renovar pela imitação do cinema. Isso de resto já havia sido tentado dezoito anos atrás, e falhara. Segundo: a comercialização/prostituição de um talento – e Schwalbach já havia dado provas bastantes de possuir esse talento – só se fazia por um autor que se encontrasse em grandes dificuldades, e esse estava longe de ser o caso do dramaturgo. Terceiro: o uso do jornal de que era director para fazer a publicidade (enganosa) da peça não só atestava a acusação de prostituição de talento, mas, além do mais, havia sido feito de forma absolutamente torpe.

Na sua crítica, Scarlatti não teve, na verdade, que se servir de muito palavreado para provar a acusação. Bastou-lhe transcrever, lado a lado, os artigos do *Diário de Notícias* que publicavam a peça de Schwalbach e os que publicavam, no Coliseu, os espectáculos de luta livre. Curiosamente, o léxico era o mesmo, a adjectivação, a mesma, e por estranha coincidência, ou não, o conteúdo do drama policial, com as suas perseguições e crimes brutais, elevava o palco do Politeama a um ringue de pancadaria. O entretenimento para as massas, a *intelligentsia* nacional e a comunicação social navegavam todos no mesmo barco, “num contexto de clara desvalorização do saber científico e académico” (ROSAS *op. cit.*: 261) deixando muito pouco espaço a uma cultura séria.

Aquilo que faz equivaler uma peça de teatro a um ringue de boxe é o mesmo que faz equivaler um congresso de crítica a uma prova de gastronomia. Num dos seus melhores empreendimentos, ao qual o teatro e a música portugueses ficariam gratos, a «política do espírito», então ainda em gérmen, conseguiu organizar o evento conhecido por V

Congresso Internacional de Crítica Dramática e Musical, em Setembro de 1931. Por esta altura Scarlatti ainda não se travara de razões com os dois monstros sagrados do teatro de então, Ramada Curto e Eduardo Schwalbach. Mas era aqui que se começava a definir a rota que levaria à institucionalização dogmática dessas e outras figuras: combate feroz de qualquer forma de crítica e desencorajamento aberto do exercício da faculdade de pensar. Na arena política, Salazar instituíu a lei que proibia as organizações secretas e por toda a parte eram presos contestatários do regime ligados a esta ou àquela facção. Nove anos antes da Exposição do Mundo Português, o *V Congresso Internacional de Crítica Dramática e Musical* surgiu como um ensaio para aquele outro evento.

Na sua tese sobre a pianista e crítica musical Francine Benoît, Mariana Calado (2010), resume bem o programa do V Congresso, deixando claro o lugar inferior dado às actividades intelectuais em comparação com as actividades turísticas:

Quatro sessões para dez dias. Que foi então que ocupou a maior parte do programa do Congresso? A propaganda. Nesses dez dias em Portugal, aos congressistas foi dada a oportunidade de [...] visitar Lisboa, a zona de Belém, o centro da cidade e de participar numa festa popular em Alfama; conhecer Sintra e a serra de Sintra; dar um passeio de barco no rio Tejo e almoçar em Vila Franca de Xira (com corrida de touros, parada de campinos e demonstração de fandango); ir a Óbidos, Caldas da Rainha, Nazaré, Alcobaça, Batalha e Leiria, numa excursão oferecida pelo Automóvel club de Portugal; passear no Buçaco e na Curia [...], e em Coimbra, a caminho do Porto; visitar Braga e assistir a uma festa no Bom Jesus; ir a Viana do Castelo, Matosinhos, Leixões e Vila do Conde. O congresso terminou no Porto. A complementar os passeios e as visitas, que culminaram com a participação de todos numa festa da desfolhada no último dia, sucediam-se em cada paragem os banquetes, as recepções oficiais, as refeições oferecidas e as homenagens. (CALADO 2010: 20)

Relembrando agora a crítica de Scarlatti a Schwalbach, não podemos deixar de ver nesta subalternização da cultura a favor do turismo gastronómico, a emergência dessa mesma atitude que quatro anos mais tarde serve para apresentar o teatro como um ringue de boxe. Aqui e ali, o aspecto lúdico é destacado porque ele serve directamente os interesses do colectivismo, ao contrário do teatro de ideias inúmeras vezes defendido por Scarlatti, até à exaustão; ao contrário, em suma, do fomento ao livre-pensar que pode despontar apenas no espírito individual. Em lugar deste fomento ao livre-pensar,

por intermédio dos vários organismos do Secretariado de Propaganda Nacional – Federação Nacional para a Alegria no Trabalho, Junta Central das Casas do Povo, Organização das Mães para a Educação Nacional, Mocidade Portuguesa, etc. – surgem:

[..] boletins, paradas, confraternizações, excursões, missas, acampamentos, congressos, comícios, bodo aos pobres [...]” além do “grande espectáculo político-cultural (os «salões de pintura», os prémios literários, as exposições internacionais, a Grande Exposição do Mundo Português, os «congressos científicos» que as acompanhavam – obra do SPN). Era o «pão e o circo» populares (as «marchas populares» e os «desfiles históricos» de Leitão de Barros, as comédias filmatográficas despreocupadas e despreocupantes ou o «teatro para o povo» do SPN). (ROSAS *op. cit.*: 261)

Pese embora a preocupação estética de transformar o tradicional rural em moderno e artístico, a «política do espírito» vive preocupada com uma celebração artificial do presente, de maneira a obnubilar as preocupações reais dos cidadãos, e assim evitar dar-lhes resposta, de modo que se torna “claro o aproveitamento do Congresso Internacional para a promoção turística do país, como que antecipando as iniciativas levadas a cabo pela política do espírito, durante o Estado Novo, que teve como mentor precisamente António Ferro” (CALADO *op. cit.*: 21).

Para Eduardo Scarlatti, o V Congresso reveste-se de dupla importância. É simultaneamente um nascimento e uma morte anunciada. Um nascimento porque é nele que se revela publicamente apresentando a sua tese de *Um Método Crítico e Seus Resultados*. Uma morte anunciada porque se começam a lançar naquele evento os processos de uma «política do espírito» que relegará para último plano qualquer trabalho intelectual sério e interessado, a favor da propaganda do Estado Novo. Por um lado, rejubila o crítico por poder conviver com um dos seus maiores ídolos, Pirandello. Por outro, passará os seguintes anos a reclamar que não se dá o espaço devido a dramaturgos portugueses que seguem na esteira do siciliano. E não se dá o espaço porquê? Porque o espaço está ocupado por Ramada Curto, por Eduardo Schwalbach, pela «política do espírito», pelos eventos supostamente culturais que redundam em provas gastronómicas, desfolhadas e demonstrações fandango. Numa bela e irónica, e casualmente premonitória, síntese do que haveria de ser o lugar da crítica esmagada pela «política do espírito», o crítico Huysman concluiria a sua avaliação do V Congresso da seguinte forma:

É provável que regressemos aos nossos países com uma gastrite ou qualquer outra doença motivada por tudo quanto tivemos de comer e de beber durante estes últimos dez dias, [...]. Como foi possível encontrar, no meio de tantos banquetes, tempo para trabalhar? Como foi também possível, entre as inúmeras festas, recepções, excursões, etc., encontrar possibilidades para discutir tantos e tão importantes assuntos do alto interesse profissional? (HUYSMAN *apud* Calado *op. cit.*)

É impossível não se reparar como Huysman é deliberadamente sarcástico. Como foi possível debater tão importantes assuntos? Como foi possível discutir Ibsen entre um cozido à portuguesa, dois leitões da Bairrada, alguns copos de vinho do Douro, uma sessão de fandango e uma excursão à Batalha?¹⁴ Talvez da mesma forma que a Ramada Curto foi possível dizer-se socialista e fazer, em simultâneo, dramas burgueses. Talvez da mesma forma que a Eduardo Schwalbach foi possível ser director do *Diário de Notícias*, o periódico do regime, e apresentar nele críticas onde se louvava como dramaturgo genial. Práticas propagandísticas, estas, que, aliadas a várias outras do grande aparelho de indocinação do SPN, visavam a submissão das massas:

Pela distração incoerente mas moralmente edificante, pela leitura ou pelo espectáculo ideologicamente orientado, pelo ensino transformado em instrumento de acatamento, pela encenação da capacidade de realização e da força do poder, pela permanente sugestão ou imposição, expressa ou implícita, do acatamento e da sujeição, tudo servido pelos novos métodos de propaganda emergentes nos anos 30 (o cartaz, a rádio ou o cinema) e pelo labor decorativista e cenográfico da nata dos artistas «modernos». (ROSAS *op. cit.*: 262)

Críticos acrílicos

Já vimos como Eduardo Scarlatti se insurgiu contra um excesso do drama burguês nos teatros portugueses, e contra a hipocrisia de alguns autores que, publicitando-se como socialistas, pactuavam fielmente com o regime, preservando assim o seu estatuto: o caso de Ramada Curto. Já vimos, também, como o crítico se levantou contra a promiscuidade de poderes entre a imprensa e o meio teatral, e a submissão desse meio a um programa propagandístico, a «política do espírito»: caso de Eduardo Schwalbach. Veremos agora como o caso do crítico, jornalista e autor Norberto Araújo, não obstante

¹⁴ O sarcasmo é de Huysman, não nosso.

a sua erudição e talento, congrega em si a pletora de vícios profissionais dos casos anteriores.

Quão hipersensível à crítica era a derme da *intelligentsia* do então recente regime fascista, pode ser apurado pela reação empolada de Norberto Araújo, no Diário de Lisboa, a uma leve crítica que Scarlatti faz a uma sua opereta, *Coração de Alfama* (SCARLATTI 1935, vol. III: 169-175). O cronista, que naquele ano acompanhara a comitiva presidencial em visita a Espanha, e que de resto estava presente em todos os cortejos e cerimónias do regime, como a *Grande Marcha do Centenário* (1947), via num comentário breve do crítico uma ofensa tamanha à sua idoneidade intelectual. Onde Scarlatti se limitava a afirmar que dentro do teatro ligeiro sobre os bairros e personagens típicos de Lisboa a opereta, sem originalidade, de Norberto Araújo era um dos exemplares mais bem conseguidos, o cronista do *Diário de Lisboa* via apenas a acusação de exploração comercial. Ergueu muralhas e barbacãs, guarneceu as ameias e apressou-se a defender a sua honra enquanto intelectual e o seu direito a receber tença pelo trabalho prestado. Scarlatti, em resposta, lembrando primeiro os méritos artísticos e jornalísticos de Araújo, agradeceu de seguida a oportunidade de “esclarecer doutrina” (*Idem*).

O distinto Norberto Araújo, condecorado nesse mesmo ano com os graus de Oficial da Ordem Militar de Sant'Iago da Espada e da Ordem do Mérito Civil de Espanha, e além disso Comendador da Ordem Militar de Cristo, da Ordem da Instrução Pública, e da Ordem de Isabel a Católica, cavaleiro da Ordem de Leopoldo da Bélgica e grande oficial da Casa de Itália, tinha – percebe-se bem – uma reputação a defender. E haverá algo que mais fira o livre-pensamento e a independência artística que uma reputação a defender? Queixou-se, a dada altura, o romancista norte-americano Ernst Hemingway, de que o seu pior erro enquanto artista havia sido aceitar o prémio Nobel. Depois disso, afirmou, nunca mais escreveu uma linha que ressoasse minimamente a literatura, e olhava com admiração para Sartre, que com ousadia e independência recusara a mais alta distinção académica.

Em dois argumentos se fundava a defesa de Araújo: primeiro, Scarlatti, que se dizia “largo de vistas sociais, não [estava, afinal,] muito afeito às coisas belas do bairrismo”; segundo: era justo receber pelo trabalho que se fazia, pelo que recusava a acusação do uso comercial da arte com vista ao lucro. No primeiro argumento é preciso destrinçar

dois: que Scarlatti caía em hipocrisia, pois apesar de defender o povo frequentemente, levantava-se contra o povo na sua expressão tradicional, bairrista; e que a apologia do bairrismo, como expressão tradicional lisboeta era algo louvável e matéria de criação artística – apesar de para esse fim já ter sido usada até à exaustão. Convém aqui lembrar que este é o mesmo Norberto Araújo que para a *Grande Marcha do Centenário* (da tomada de Lisboa aos Mouros), em 1947, efusiva celebração do regime fascista, vai escrever a letra da marcha cantada por Amália:

Lisboa nasceu
Pertinho do céu
Toda embalada na fé
Lavou-se no rio
Ai, ai, ai, menina
Foi baptizada na Sé.

Não é apenas contra este tipo de sensaborias propaladas à guisa de arte que Scarlatti se insurge. Mas sobretudo contra “a saloia multiforme e sempre igual das cem revistas e dos mil e um autores, bem como o fadista pintado – mesmo quando tenha envergado a roupa em Alfama.” (SCARLATTI 1935, vol. III: 171) Ainda bem que se traz o povo para o palco, mas será aquilo o povo? Ainda bem que se encontra no tradicional uma estética, uma matéria passível de ser usada artisticamente, mas servirá isso para justificar a apologia da pobreza e a apologia da esmola? De pena em riste, apostado em desconstruir esta perniciosa glorificação do passadismo que mascara a indigência justificando a sua continuação, Scarlatti ataca o corolário dessa ficção, o fado:

Se na história singela de um fado corrido lampejam, às vezes, dramatizações belíssimas, a verdade é que o «faduncho» promovido a canção nacional – em semiobscuridade estupefaciente, com madraços a viver de gargantas em álcool e assistência langorosa a empinar fatalismo – representa uma pústula cujo cautério se impõe. (*Idem*)

Este é o Scarlatti que bebeu em Nietzsche, em Shaw, em Pirandello, em Ibsen, etc., o guardião de um ideal de permanente renovação e inovação nos palcos, e que se recusa a tolerar o uso da arte para propaganda política e exploração comercial. Contudo, ao constatarmos a reação exagerada de Araújo à crítica levíssima de Scarlatti, vemos claramente quão furiosamente uma arte comprometida com a propaganda e com a exploração comercial fremia as suas armas para desencorajar qualquer crítica, por mais

leve que esta fosse. Impressionado com esta pose, e contra a apologia da indigência, o crítico investiu:

Pode um artista situar obra de vulto no Bairro das Minhocas, inspirado na riqueza dramática de qualquer pobre vida. Continuará a exigir-se a destruição dos barracórios. É sabido que ao urbanismo e à higiene se opõe o tradicionalismo. (*Ibidem*)

A essas três personalidades, Ramada Curto, Eduardo Schwalbach e Norberto Araújo, monstros sagrados da cultura de então, voltamos a afirmar, não se pode lançar a básica acusação de falta de mérito no seu ofício. Todos eles, pelo contrário, ressumavam comprovado talento e saber. Competia a Scarlatti, como crítico, apontar que esses talentos e saberes não se tinham ainda cumprido de forma sublime. Que estavam tolhidos por peias, de asas cortadas, enquanto se esforçassem mais pela preservação do estatuto do que pelo atingir de um novo patamar estético no teatro português. Tratava-se de artistas não acabados, incompletos, a quem se exigia ainda um passo em frente para dentro da pira da individualidade para que se imolassem num fogo tão incandescente como a flama de Pirandello ou de Bernard Shaw. Esse passo era o passo para longe do estatuto, da relação comprometedora com o regime fascista e suas ideias retrógradas e repressivas, e na direcção da independência exigida ao livre-pensador. No entanto, os dois grandes vultos do teatro e o cronista dos *Diário de Notícias* e do *Diário de Lisboa* pareciam revestidos de uma derme hipersensível ao espírito crítico. No lugar de entusiasmantes desafios lançados por Scarlatti para se superarem a si mesmos, viram ofensa pessoal e dela quiseram tirar desforra. Assim caíram sobre o crítico, procurando matá-lo profissionalmente, calando-o. Não sabiam que dessa forma se matavam e calavam historicamente a eles mesmos. Pois quem encena hoje em dia Ramada Curto ou Eduardo Schwalbach, ou mesmo as poucas aventuras dramáticas de Norberto Araújo? No silenciamento da crítica, esses grandes talentos impediram-se a si mesmos de irem além e de resistirem ao teste do tempo. Destino tragicamente irónico: se hoje quisermos saber quem esses autores foram, para uma crónica exacta e não revisionista (negacionista) da época, Eduardo Scarlatti é quem devemos ler.

Regressemos agora, por momentos, ao nosso ponto de partida, a defesa de Mendes Norton, lida em tribunal militar por Eduardo Scarlatti, e que toma lugar em 1935, quatro anos após o V Congresso:

O ora prisioneiro no Aljube e condenado a demissão, antes de qualquer simulacro de julgamento, cômico de que se encontrava nas mãos dos mandatários da força contra a razão e o direito, nada contestava – pois perderia o seu tempo – não se conformava e submetia-se, aguardando serenamente o ditame que o fulminaria de afronta, como o já ferira de miséria [...] (MENEZES *op. cit.*: 283)

Não seria com estas mesmas palavras em mente que nesse mesmo ano, 1935, Scarlatti anunciava na revista *Imprensa e Teatro* que deixava a sua actividade como crítico? Não estava ele “cômico de que se encontrava nas mãos dos mandatários da força contra a razão e o direito”? Não sabia que perdia o seu tempo como um “tonto, a barafustar no deserto” (SCARLATTI 1935: 168)? Falhado o golpe de estado contra os monstros sagrados do teatro português, restava-lhe a si submeter-se, “aguardando serenamente o ditame que o fulminaria de afronta, como o já ferira de miséria”.

Capítulo II

A SOMBRA DO CLÁSSICO SOBRE O MODERNO

A par do seu fascínio com o Clássico, só uma outra tendência parece ter sido tão forte no crítico português do século XX, Eduardo Scarlatti: a da tentativa de legitimação do Clássico pelas descobertas científicas e artísticas do seu tempo. Por isso, ele vai buscar Freud, Bergson e muitos outros. A sua teoria em *A Religião do Teatro* (1945) é munida de filósofos, biólogos, psicanalistas, antropólogos além de, é claro, críticos e historiadores literários. Todo este esforço não pode ter tido apenas um sentido – o do presente em direcção ao passado. É disso prova o subtítulo da sua obra-mestra: “*ensaio sobre a determinação das leis estéticas do teatro novo*”. De tudo o que colheu do passado, por elucidação das ciências modernas desejou também Scarlatti aplicar ao teatro dos seus dias. As suas críticas/análises do espectáculo são, por vezes, contidas, sintéticas, enumerativas, ordenadas, falam a quem as lê: o povo. Mas a sua teoria, a impressa em volumes escassos, avisa-nos verdadeiramente daquilo que vislumbra na arte com o seu “olhar de lince” de “homem teórico” (Nietzsche, 1948). Não nos seria possível fazer uma crítica da crítica de Scarlatti – não assistimos aos mesmos espectáculos. Entregamo-nos, pois, a este trabalho de difícil concepção, acreditando que o miolo do seu pensamento mais dourado está contido e acessível apenas nos seus escritos teóricos e que só através deles, em conjunto com as críticas, podemos conjurar para nós as imagens que o crítico deslindou.

As análises de espectáculos feitas por Eduardo Scarlatti, no caso do género menor da revista à portuguesa, são metódicas e jornalísticas. Abordam os vários pontos do espectáculo um a um: a música, o cenário, os figurinos, a coreografia, as representações e a qualidade do texto literário. Não transparecem, contudo, a lente interpretativa através da qual efectua as suas avaliações. Dirá, por exemplo, que dada revista “não era

espiritual, nem alegre, nem movimentada” (SCARLATTI 1936, vol. II: 46); que as marcações de um bailarino eram “sem ritmo nem vivacidade e pouco harmoniosas” (*Idem*), ou sobre as de um coreógrafo que “concebidas mais em movimentos martelados, sacudidos, do que em harmoniosos ritmos, são, contudo, alegres” (*Ibidem*: 116), muito raramente, no entanto, deixando cair um aspecto teórico. Se nas suas análises de dramas se permite mais do estudioso, é somente nos escritos puramente teóricos que Scarlatti revela a matriz através da qual olha o teatro. Quando comparece ao *V Congresso Internacional da Crítica*, que se dá em Lisboa em Setembro de 1931, aquilo que expõe à audiência é o seu substancial constructo de *A Religião do Teatro*, onde ousa (e é bem sucedido) uma actualização da teoria de Nietzsche sobre o dionisíaco e o apolíneo. Ante tais dados díspares – crítica distante ao género de revista, crítica mais empenhada aos dramas portugueses, e *corpus* textual de teoria pura – tornou-se evidente para nós a necessidade de reconstruir a lente interpretativa de Scarlatti como crítico, que está absolutamente dependente dos seus conhecimentos e investigações teóricos. Demo-nos conta de que não estamos somente perante um crítico, ou um teórico das problemáticas do teatro, mas também, e sobretudo, de alguém que soube lançar o elo entre o teatro e a vida como só o pode fazer um filósofo.

Em 1990, ano do desaparecimento de Eduardo Scarlatti, Luiz Francisco Rebello (1990: 263) diria que quando apareceu *A Religião do Teatro*:

[...] era ainda um naturalismo epigonal que imperava nos palcos portugueses [...] O *boulevard* parisiense e a Gran Via madrilena eram as fontes onde se abasteciam as companhias então actantes – e nomes como os de Pirandello, Shaw, O’Neill, Tchekov, Wedkind eram meras referências de leitura que só pelo acaso de alguma *tournee* [...] chegavam ao público desinformado e distraído. Scarlatti foi o primeiro a chamar a atenção para esta nova dramaturgia [...]

Em Junho de 1937 (ano do bombardeamento de Guernica, pico mais quente da Guerra Civil de Espanha) Scarlatti despede-se da actividade de crítico, prosseguindo com a sua actividade teórica. Não fará segredo da sua desilusão enquanto analista de espectáculos:

Tinha chegado justamente à conclusão que não se melhora quanto apodreceu. E, por isso, abandonei – até quando? – uma actividade na literatura em que servi longamente. Critica-se para aperfeiçoar alguma coisa. Mas onde o pão de cada um está em jogo só o direito à

vida prevalece. No fundo, como na palavra do Rei Lear “Não existem culpados, ninguém tem culpas. Há apenas desgraçados...”

Scarlatti, «Sobre a tragi-comédia da vida e do teatro» in *Imprensa e Teatro* (01/07/37)

Mais tarde, em 1945, publicaria uma segunda edição da sua obra central, *A Religião do Teatro*. Este é o ano do fim da Segunda Guerra e também aquele em que a censura e a polícia política se focam na ameaça marxista. A fim de reconstituir a lente interpretativa de Scarlatti, às análises de espectáculos de *Em Casa de «O Diabo»*, juntamos o abrangente constructo teórico de *A Religião do Teatro*. A esta última obra fomos buscar os pressupostos nietzschianos que definem duas grandes categorias artísticas, o trágico e o socrático. Ocupar-nos-emos ainda do aristofânico, em referência ao nome maior da Comédia Antiga. Como o aristofânico é parcamente discutido por Nietzsche, valemo-nos da obra do teórico inglês Francis Macdonald Cornford, que, tal como o filósofo alemão, aponta o coro ditirâmico do culto a Dioniso como origem da comédia ática – o título da sua obra.

Independência das categorias estéticas clássicas, dos contextos económicos, sociais e políticos

Estas são as categorias que, para o bem e para o mal, definiram todas as manifestações cénicas após o declínio da era clássica, e que se misturaram e reinventaram das mais diversas formas até aos dias de hoje. São universais e intemporais e como tal pertencem também à era em que Scarlatti olha para a teoria de Nietzsche a fim de as actualizar e debater. Porque o fenómeno estético é de carácter religioso – provindo o teatro do culto a Dioniso – é também ele superior ao espírito do tempo, às manifestações políticas e sociais. Na comédia de Aristófanes encontramos críticas ao estadista Cléon, e a outros da sua era, mas a obra engendrada transcende a política e a crítica social no seu aspecto estético, o que lhe permite ser ainda hoje representada obtendo resposta fidedigna do público. O mesmo sucede até nos trabalhos mais realistas e naturalistas dos anos de 30 do século XX que escapam a uma datação naquilo em que conseguiram resplandecer pelo estético. Essa transcendência estética é na verdade o que nos permite afirmar que a fotografia é uma arte e não simplesmente um método mecânico de documentar o real como ele é. A fotografia nunca é apenas a coisa representada. Novos significados são encontrados no processo, e entre eles

aqueles que não podemos sequer descrever em palavras, os que falam directamente ao espírito. E por “espírito” entendemos aqui essa parte do entendimento que não se opera pela razão – ou somente através dela – e que é o instrumento central do espectador na percepção da arte. Teremos isto em mente ao peneirar o drama de realismo social português dos anos 30 e ao apurar os pormenores verdadeiramente estéticos, ou “musicais”, entre o que nesse género tem a ambição de ser um exacto documento fotográfico da época, de suas problemáticas e minudências quotidianas.

Entre a forte conturbação política dos anos 30 do século XX, após uma Guerra Mundial, uma gigantesca crise económica e o nascimento do fascismo e do comunismo, as artes encontraram – encontram sempre – alguma forma de escaparem a uma imposta moldura política, económica e social. A análise histórica interpreta a arte por essas três lentes – a nossa não é, portanto, uma análise histórica; como não era a de Scarlatti. Em todos esses momentos em que a arte logrou escapar aos quadros impostos pela propaganda estatal ou pelas tendências do tempo, continuaram presentes as categorias estéticas a que Nietzsche se refere: o trágico e o socrático; e também o aristofânico. Se é verdade que, como Nietzsche nos diz, o socrático matou o trágico, não é menos verdade que após esse assassinato algo do trágico continuou a existir alternando e até mesmo fundindo-se com aquelas duas outras categorias. Talvez o exemplo mais forte dessa sobrevivência por fusão provenha dos dias de hoje com o teatro de Becket onde o trágico se juntou ao socrático e ao aristofânico para criar a visão abissal do teatro do absurdo. A preludiar Becket temos o seu compatriota George Bernard Shaw, de cuja obra Scarlatti se ocupou intensamente, e que já porta nela a fusão e síntese daquelas mesmas categorias estéticas.

Antes de mais compete caracterizar, dentro do possível, as categorias cujos vestígios arqueológicos pretendemos pesquisar no teatro português dos anos 30, a fim de nos aproximarmos da visão scarlattiana. Começaremos por abordar a essência dos dois pólos a partir do qual brota o trágico. Passaremos depois, resumidamente, ao socrático e, a seguir, ao aristofânico.

O dionisíaco e o apolíneo

O dionisíaco, diz-nos Nietzsche, é olhar para o fundo do abismo do horror absurdo da vida e transcendê-lo, tornando-se o indivíduo parte deste, parte do todo incompreensível, fundindo-se na natureza e no infinito. Do culto a Dioniso nasce o coro ditirâmico que musicalmente interpela o deus – invisível – e se extasia e compadece com os infortúnios da sua teodiceia. A criação do trágico chega pela junção da perspectiva apolínea à dionisíaca. À aparência da interpretação que um ser humano faz do mundo, sobrepõe-lhe este um véu dourado que harmoniza as formas e as torna possíveis de digerir psicologicamente. Este véu sobre a primeira aparência das coisas é o apolíneo: a sua capacidade de sonho transforma as grandes paixões como incontidas irrupções de fúria, de desespero e tristeza em gestos sóbrios, sérios e solenes.

[...] imagem do Apolo: aquela limitação medida, livre de sentimentos mais selvagens, aquela tranquilidade sábia do deus-escultor.

Seu olhar deve ser «radiante», correspondente à sua origem, também quando irado se deve reflectir nele o brilho formoso. E assim valeria para Apolo, num sentido excêntrico, aquilo que diz Schopenhauer do homem preso no véu de Maia, *Mundo como Vontade e Representação, I Volume*: «Como no mar tormentoso, que, limitado por todas as partes, eleva e abaixa com bramidos montanhas de água, está num barco o marinheiro confiando na frágil embarcação, assim se situa, num mundo de torturas, tranquilo o indivíduo apoiado no véu e confiando no *principium individuationis*». (NIETZSCHE 1948: 38)

A fim de podermos sonhar com este profundo prazer interno na contemplação devemos ter esquecido o dia e sua horrível importunidade, então devemos interpretar todos estes fenómenos, sob a direcção de Apolo [...] (*Idem*: 52)

A plenipotência do trágico reside nesta combinação dos dois pólos, pois só dessa forma é possível ao ser humano olhar o absoluto terrífico e incompreensível e imediatamente a seguir reconciliar-se consigo mesmo através da estética apolínea e da resignação do herói trágico ao seu destino. Trata-se da redenção pela arte.

A uma aparência da realidade apõe-se uma segunda, plástica e harmoniosa, que é a apolínea; mas na contemplação do teatro, o espectador vê-se frente a uma aparência da aparência da aparência. Tal efeito torna-se tão pesado e esmagador que estilhaça a lente interpretativa do público e o imerge na verdadeira realidade múltipla do Todo Universal. Em *Édipo*, o homem que venceu a Esfinge e se torna rei de Tebas não foi

capaz de evitar matar o pai e desposar a mãe, destringendo correctamente entre as várias aparências do real. Por isso se cega a si mesmo. Aliás, Tirésias, o sábio adivinho cuja intuição alcança mais longe que a do mortal comum, é ele próprio cego. Da aceitação de Édipo ao seu destino terrível surge a sua – e a do espectador – reconciliação consigo mesmo e com as forças além do seu controle. A arte é por isso, defende Nietzsche, a única forma que o ser humano possui de contemplar o abismo e de sair redimido consigo mesmo desse encontro terrível. Daí ter necessitado dela a religião.

Existem homens que, por falta de experiência ou por estupidez, se afastam de tais aparecimentos como de «doenças populares», ironizando-as ou as lamentando, no sentir da própria saúde: estes pobres não suspeitam de como se torna cadavérica e fantasmagórica esta sua saúde, quando por eles passa, tormentosa a vida ardente de entusiastas dionisíacos.

Sob a magia do dionisíaco não só se fecha novamente a aliança entre homem e homem; também a natureza estranha, inimiga ou subjugada, torna a celebrar a sua festa de reconciliação com o seu filho perdido, o homem” (*Ibidem*: 39, 40)

Mas se a obra de arte, em vez de mostrar somente a realidade como se vê, a exprime como existe em nós; em resumo, se o espírito reproduz, linha por linha, a realidade interior, entrevista no delírio sagrado – primitivamente exteriorizada pela dança, por intermédio do corpo – essa obra de arte projecta-se no mundo espiritual, superior à animalidade. Então o homem não imita a natureza – supera-a. (SCARLATTI 1945: 62)

O socrático – o nascimento do homem teórico

Mal havia o trágico percorrido os seus primeiros e mais importantes passos dentro do mundo grego, contrapõe-se-lhe uma outra lente interpretativa da realidade, uma que nos afiançava providenciar um método mais preciso de conhecimento do mundo: a perspectiva socrática. Sócrates despreza o trágico por convicção de que o ser humano só erra por ignorância. A sua era uma perspectiva optimista da possibilidade de conhecer o Todo por observação e ponderação. Que lhe interessava a si contemplar a cópia, o teatro, se podia contemplar o “real”, a natureza? Da sua crença optimista na possibilidade de conhecimento foi contagiado o tragediógrafo seu amigo, Eurípides. O mais jovem dos três tragediógrafos empenhou-se a conceber um teatro socrático, que pretendia desfazer as ilusões, que explorasse o ser humano na sua dimensão normal e

quotidiana, em vez de na dimensão heróica e semi-divina. Um teatro sobre a *pólis*, onde todas as razões dos heróis são explicadas e onde nada ou muito pouco é deixado na obscuridade. O fim da tragédia grega clássica (não do trágico como categoria estética), diz Nietzsche, está intimamente ligado ao nascimento do homem teórico. O primado do racional cobriu o abismo terrível e absurdo e evitou que para ele se voltasse a olhar. Já no final da sua vida, Eurípides tentaria retratar-se deste acto com as suas obras finais, em especial *As Bacantes* – paradoxalmente a obra-prima do trágico. Mas o domínio do racional e do mundano estava estabelecido, e o lugar vazio deixado pela tragédia antiga foi pouco a pouco sendo ocupado pela popular Comédia Nova.

O homem vulgar subiu com ele [Eurípides], da plateia à cena; o espelho, em que antigamente só se expressavam as grandes e audazes feições, mostrava agora aquela fidelidade escrupulosa, que reproduz também as linhas malogradas da Natureza. Ulisses, o heleno típico da arte mais antiga, decaiu agora, sob as mãos dos poetas mais recentes, à figura de Gréculo que, a partir deste momento, como escravo doméstico bondoso e manhoso, está no ponto central do interesse dramático. (NIETZSCHE *op. cit.*: 106)

Mas tão-pouco se pode colocar a discussão de uma maneira tão simplista em que para a destruição de uma coisa apenas se aponta outra antagónica. O homem teórico do qual Sócrates é o símbolo superior não é somente a claridade que ofusca o negrume da tragédia, ou apenas a nuvem obscura do racionalismo que encobre a claridade espiritual da revelação trágica. A verdade está em que o homem teórico é compelido às suas pesquisas e descobertas por aquele mesmo ímpeto artístico que move o coro ditirâmico. Não lhe subsistisse esse prazer primitivo, a sua ciência terminaria logo a seguir ao desnudar do primeiro mistério. O desejo de uma cartografia matemática do universo é o desejo de uma música total e superior. Ainda que munidos de métodos díspares, artista e cientista movimentam-se pela mesma força criativa em direcção ao mesmo fim – o desvelar do Todo.

Também o homem teórico tem um prazer infinito no existente, assim como o artista; e é, como este, posto a salvo da ética prática do pessimismo e de seus olhos de lince, brilhantes na escuridão, por aquele mesmo prazer. Pois se o artista, cada vez que descobre a verdade, sempre se prende, com olhares extasiados, naquilo que ainda agora, depois do descobrimento, continua coberto, então goza e se contenta o homem teórico na cobertura derribada, tendo seu fim de prazer mais elevado no processo de um descobrimento

sempre bem sucedido, efectuado por esforço próprio. Não existiria a ciência, se ela somente se importasse com aquela única deusa nua, e com nada mais. Porque então seus discípulos deveriam sentir-se como aqueles que quisessem furar a terra; compreendendo cada um destes que, com o maior e vitalício esforço, só poderia furar um pedaço pequenino de tal imensa profundidade e que este pedaço seria coberto ante seus olhares pelo trabalho do próximo, de modo a um outro fazer bem em escolher, por conta própria, um outro lugar para as suas experiências. Se agora alguém se põe a provar, até convencer, que por este caminho directo é impossível atingir os antípodas, quem quererá continuar a trabalhar nas profundezas antigas, a não ser que se contente em achar pedras preciosas ou descobrir leis da Natureza. É por esta razão que Lessing, o mais honesto homem teórico, ousou confessar que se interessava mais na procura da verdade, do que na própria verdade, com que se descobriu o segredo fundamental da ciência, para o espanto e para desgosto dos cientistas.” (*Idem*: 136, 137)

Assim, no optimismo do homem teórico de tudo desvendar através da sua ciência encontramos o apolíneo, e na sua compreensão de que apenas pode descobrir uma parcela infinitamente diminuta do Todo, confronta-se ele com o trágico. O que o move à descoberta do Todo sabendo que já antes falhou é a própria pulsão dionisíaca de fusão com o absoluto. Se o homem teórico é ele mesmo uma espécie de artista explica-se então, afirmamos nós, a literatura realista e naturalista, assim como os espíritos que alcançaram a genialidade tanto nas ciências como nas artes, exemplos de Da Vinci ou Strindberg. Lessing, na opinião de Nietzsche o mais completo dos homens teóricos, afirmara que era mais importante procurar a verdade do que achá-la. O próprio Platão abandonaria na juventude uma carreira como poeta para seguir a via socrática. Torna-se claro, portanto, com o nascimento do homem teórico e a sua compulsão artística, o surgimento de génios com um pé assente no mundo científico e outro no das artes. Goethe e Dostoiévski tinham o fascínio pelas personagens-tese. Quem mais do que Zaratustra, personagem de Nietzsche, consubstancia o platónico e o trágico num só? E também Sócrates não foi imune ao espírito da música:

Frequentes vezes sobrevinha-lhe, conforme narrava a seus amigos durante a prisão, a mesma figura de sonho, dizendo sempre:

“Sócrates, ocupa-te de música.”

Tranquiliza-se ele, até aos seus últimos dias, com a suposição de ser o seu filosofar a maior arte das musas, não acreditando que uma divindade lhe lembraria aquela “música comum popular”. Finalmente, na prisão ele dedica-se também, para aliviar a sua

consciência, à prática daquela música por ele pouco considerada. É nesse sentido que ele compõe um proêmio a Apolo, pondo em versos algumas fábulas esópicas. Isto foi algo parecido com a voz que o prevenia demoniacamente; e, o que o levou a tais experiências foi sua convicção apolínica de que ele, como um rei bárbaro, não conseguia entender uma nobre imagem divina, encontrando-se em perigo de pecar contra sua divindade – por sua incompreensão. Aquela palavra sobre a aparição do sonho socrático é o único sinal de dúvida, a respeito dos limites da natureza lógica. Acaso – assim devia inquirir-se ele – o não compreensível para mim não é logo o incompreensível? Acaso existe um Reino da Sabedoria, do qual o lógico se encontra banido? Porventura não é a arte um mesmo necessário correlativo e suplemento da Ciência? (*Ibidem*: 133, 134)

Por isso os gregos equipararam as leis astronómicas e as da música. (SCARLATTI *op. cit.*: 61)

1935, o ano da revista

Hoje estou em sucumbido, a «despachar» esta obrigação, sem estilo nem miolo – e não é de admirar. Tinha vindo de Alcobaça, de viver um admirável sonho, embriagado de espírito helénico, quando, ainda mal repousada a imaginação, caí no Parque Mayer. Imagina-se o estado de desânimo em que fui a *Sardinha Assada*. Mas pus toda a minha boa vontade no desejo de não ser injusto, libertando-me de influências más... eu não tenho culpa de que os néctares mais espirituosos da Grécia venham estragar o carrascão... (SCARLATTI 1936, vol. II: 205)

O que vê Scarlatti, tão imerso na teoria nietzschiana e no classicismo, quando olha para a sua era – a era do Estado Novo e da «política do espírito»? O que vê ele no teatro dos seus dias quando o compara àquele ideal do teatro do século de Péricles? Onde pode o crítico incansável encontrar aquelas categorias estéticas perenes que extravasam os modelos sociais, políticos e económicos na arte?

Analisámos, com esse propósito, três textos do teatro de revista, e dois textos do mais eminente dramaturgo à época, Ramada Curto, assim como as críticas de Scarlatti aos espectáculos em causa. São os primeiros: *Bola de Neve*, de Gustavo de Sequeira e de Vasconcelos e Sá, *Sardinha Assada*, de Aníbal Nazarét e Mário Marques, e *Peixe Espada*, de Manuel Santos Carvalho e Amadeu do Vale; e os segundos: *A Recompensa*

e *Sol Poente*. Recorremos ainda à defesa que Ramada Curto faz da crítica de Scarlatti a *Sol Poente*, e que foi publicada como prefácio da edição dessa mesma peça.

A revista à portuguesa pela lente da comédia antiga: o aristofânico, a comédia ática e os ritos de fertilidade

Imerso como estava no espírito clássico, a ponto de lhe ousar uma actualização científica e filosófica, não é sem vertigem que o crítico Scarlatti se volta para o teatro de revista à portuguesa. No entanto, parece ter sido essa mesma lente interpretativa do teatro clássico que pareceu reconciliar o seu sentido de medida e proporção apolínea, e de profundidade abissal dionisíaca, com a comédia dos seus dias. Como? Perguntando-se, talvez, o que haverá de aristofânico na comédia actual.

A comédia antiga é para Francis Macdonald Cornford (1914), teórico inglês do princípio do século XX, da mesma proveniência do que a tragédia clássica: o coro ditirâmico do culto dionisíaco. Aristóteles afirma que a comédia se originou nos cânticos fálicos do coro ditirâmico, as falofórias, como é mostrado nos *Acarnenses*, de Aristófanes, a mais antiga comédia de sua lavra que nos chegou. Cornford começa por demonstrar a existência de uma estrutura comum a toda a obra aristofânica e de associar esta estrutura aos ritos de fertilidade. Elementos comuns a quase toda a obra de Aristófanes são o *Párodo*, o *Agon*, a *Parábase* e o *Exodus* com o seu *Komos*. Neste último momento, o *Exodus*, o herói vencedor do *Agon* (disputa) une-se a uma personagem que se manteve muda durante toda a peça e celebra-se um himeneu. Na *Paz*, de Aristófanes, este casamento dá-se entre o herói e a deusa da Paz. Noutras peças, trata-se de uma personagem sem qualquer participação no enredo e que nele se encontra apenas para aquele fim. Isto levou Cornford a deduzir destes elementos recorrentes uma reconstituição do ritual primitivo do casamento do deus da fertilidade com a Terra-Mãe. Segue-se-lhe, quase sempre, o *Komos* (procissão cantada) até à saída dos actores. Antes desse momento final, a meio da peça, surge a *Parábase*, que a divide ao meio e que consiste de uma exposição do autor ao público e ao júri das razões porque crê que a sua peça deve ser a premiada. Antecede-lhe o *Agon*, momento onde duas forças antagónicas se contendam pela palavra. Nas *Nuvens*, por exemplo, elas são as alegorias da *Paideia*, a antiga e a moderna. Esta luta frequente entre o Novo e o Velho é, para Cornford, também

uma partícula essencial do rito de fertilidade que transitou para a comédia. A temática do “fora com o Velho e dentro com Novo” permeia toda a obra de Aristófanes. O momento que antecede a *Parábase*, o final do *Agon*, é constituído por hinos a uma divindade – como hinos à deusa da Paz – seguindo-se de insultos derisórios ao público. Estes dois momentos em particular, as odes seguidas de chacota, encontravam-se já nos primitivos cânticos fálicos, em honra de Phalles (Priapo) ou Dioniso, mencionados por Aristóteles.

São outros elementos da comédia antiga: a inversão dos estatutos entre senhor e escravo (*As Rãs*), o travestismo, o destronamento do deus-pai por um novo deus, o ritual de expulsão de um mal (ou indução dos poderes da fertilidade).

O teatro de revista à portuguesa não advém dos ritos populares do povo português, demonstrou-o Luiz Francisco Rebello (1985), mas sim do teatro de revista francês. A revista era na sua forma inicial um balanço dos eventos do ano que findava, e celebração do ano que ia principiar. Assim é o teatro de revista em Portugal, no século XIX, antes de se mudar para a forma de teatro de quadros, mais musicado, que vamos encontrar nos anos 30. Muito do que fazia parte da primeira forma continuou na segunda com ligeiras modificações. No século XIX encontramos revistas com títulos como *Fossilismo e Progresso* (ROUSSADO 1856), remetendo estes para aquela dicotomia sempre presente entre o velho e o novo. As alegorias são nesta fase ainda evidentes e inequívocas: por exemplo, a alegoria da Universidade de Coimbra virá trajando o modelo do edifício dessa mesma universidade. Na passagem para o século XX a alegoria dilui-se e passa a personagem: para simbolizar a Universidade de Coimbra basta que entre o personagem vestido com a bata de estudante. O mesmo sucede com as alegorias dos anos novo e velho. Em simultâneo, o teatro de revista deixa de ser uma representação apenas de balanço do ano que finda, e passa a ser um género mais regular de balanço da actualidade. Mas aquele mesmo aspecto inicial de expurgação do velho e boas-vindas ao novo manteve-se. Defenderemos aqui a natureza dessa nova personagem que encarna o velho e que necessita de ser expurgada a cada encenação, assim como a daquela que simboliza o novo. Faremo-lo aplicando o modelo simultaneamente antropológico e estético que Cornford detectou na comédia aristofânica.

A comédia, género universal, continua a assumir alguns daqueles mesmos traços que nos deu a conhecer Aristófanes. Na verdade esses traços agudizam-se nos casos em que um grande mal social pede uma expurgação ritual. Precisamente nesses momentos o espírito popular cria “Queimas de Judas” (ritual de purificação do Minho) e outras formas de expulsar o velho, a fome, a guerra e a infertilidade. Eis-nos regressados por imperativo social aos ritos da fertilidade. Este Judas que necessita de ser queimado a fim de se dar as boas-vindas a um fértil ano agrícola assume muitos nomes. Nos anos 30 ele deixa de se chamar Judas para se referirem a ele como “O Salazar”. “O Salazar” é uma personagem distinta daquele outro Salazar, o Oliveira. Não porque um seja melhor ou pior do que o outro, mas porque a um deles, o da revista à portuguesa, são-lhe conferidas propriedades estética e ritual. Este é o Salazar do “fora com o velho e dentro com o novo”, aquele cuja influência se pretende por força de um acto cénico expulsar de um ano novo para fazer medrar as colheitas. Ele é o chefe em todos os quadros, o sugador de virtudes e de riquezas, quer seja apresentado como condutor de transporte público, padeiro, cozinheiro ou Peixe-Rei, soberano do mundo submarino.

O Carro do Salazar

Neste carro popular
Ninguém viaja de graça
Que a Empresa Salazar
Não se governa sem massa

O serviço é tão falado
Que até vem anunciado
Nos jornais do mundo inteiro
O Salazar é patrão
É quem aperta o travão
E é quem recebe o dinheiro [...]

(SEQUEIRA e VASCONCELOS E SÁ 1935)

Para cada um destes “Salazares” temos também a Core, Diana excelsa, Afrodite tentadora, seja ela Beatriz Costa, Eva Stachino ou Luíza Satanela. A ideia da mulher sedutora e independente, no Portugal dos anos 30, só existe em cima do palco. Em casa, a maioria das mulheres lusas limita-se a assumir a figura de mãe e de esposa. Por tal nos assemelha que aquela figura feminina, desenvolta e amiga do trocadilho erótico, não é

uma imagem do progresso e emancipação femininas, mas sim alegoria da fecundidade tal como o eram as personagens mudas de Aristófanes que no fim da comédia se uniam ao herói agonista, personificação de Dioniso, e que no teatro de revista apresenta similitude à personagem do Compère.

Não podemos, contudo, fazer coincidir aqui o modelo exacto da comédia aristofânica ao da revista. Salazar – o estético e ritual – é o símbolo do mal e do velho a ser excomungado, Luíza Satanela pode até ser interpretada como uma Core, mas é necessário ainda situar tudo o mais. Dificulta-nos a comparação, por exemplo, a falta de enredo agonista no teatro de revista dos anos 30. Procuramos por ele e encontramos o caso da revista *Sardinha Assada* onde se debatem a Feira Tradicional e a Feira Moderna. Como em *Nuvens*, de Aristófanes, se debatiam a *Paideia* antiga e moderna, em forma de pessoas com cabeças de galo. No caso referido, vangloria-se a Feira Moderna da sua diversidade cultural, do seu estilo chique, da gastronomia francesa, da arquitectura futurista e da “Idade do Jazz Band”, enquanto a Feira Tradicional recorda saudosamente a alegria barulhenta das barracas de pim-pam-pum, dos petiscos gordurosos e da embriaguez do vinho carrascão, e os pregões espirituosos dos feirantes: “A mulher eléctrica! Vai prrrrrrrrincipiar! Venham ver! O boi de três pernas e a vaca sua mãe!” Buscando a refutação encontrámos a confirmação e no meio da peça identificamos um elemento que se pode aparentar à *Parábase* da comédia aristofânica, o hino da Alegria Popular. Não obstante se nos apresentar absolutamente censurado, é certo, alienado pelo lápis azul, este trecho potencializa a interpretação da revista à portuguesa pela lente da comédia antiga. Carregado de crítica política, *O Cântico da Alegria Popular* é saudosos dos tempos em que a alegria era pobre mas sincera em comparação com os modernos cortejos públicos, feiras internacionais e desfiles militares onde os sorrisos se forçam a contragosto e os cânticos são encomendados.

Ah, meus senhores

Como hoje está diferente

Do que era antigamente

A alegria popular!...

[...]

E assim as marchas seguiam

Eram lindas, admiradas,

Tinham carácter, expressão.

Esponaneamente saiam...
Não eram encomendadas!
E não era obrigação
O povo andar a cantar!

R

E no entanto há folias
Há festas oficiais,
Cortejos medievais,
Ostentações, fantasias,
Há diversões retumbantes...
E o povo, não sei porquê...
Tão lindos festejos vê,
E não se ri como d'antes!...
[...]
E toda a gente a cantar,
Tão certinha e afinada,
Causou um espanto geral!
Mas a alma popular,
A pouco e pouco ensaiada,
Não parecia natural
Essa cantiga risonha
Que muito ao longe se ouvia
Aos meus ouvidos parecia
O eco sentimental
De uma canção tristonha
(NAZARET e MARQUES 1935)

A seguir ao cântico, a indecência dos “cânticos fálicos” é evidente – como se no hedonismo licencioso houvesse uma espécie de resguardo contra aquela falsa saciedade da Feira Moderna. Os insultos derisórios ao público são agora apenas entre actores – a atmosfera é apesar de tudo bastante sensível. Mas o que mais nos intriga é: com todas as sensibilidades no máximo da irritação epidérmica, o que faz um censor cortar a palavra “Polvo” (significando povo) e deixar intacta uma acusação explícita de ladroagem a Salazar? O que faz um censor cortar um hino da Alegria Popular e ser completamente

cego a acusações ao líder estatal de deixar o povo arrastar-se na miséria e na fome? Só o podemos explicar, reafirmamos, com o facto de o Salazar de cena não ser o Salazar, o do Conselho. Da morte em todos os espectáculos do Salazar estético e cénico dependia, na verdade, a continuação do seu homónimo sentado no poder.

Ó Peixe-Rei,
Toma cautela com a Raia!
Se ela se enjoa
Vais dar à praia!
Ó Peixe-Rei,
Se não aguentas o panacho
Lá vai a coroa
Por água abaixo

Quando em mil seiscentos e quarenta [...]
(SANTOS CARVALHO e AMADEU DO VALE 1935)

Esta nossa análise, dependente que está da teoria de Cornford, e que pretende ser como aquela outra tanto estética como antropológica, refortalecer-se-á se pensarmos na etimologia do nome Salazar. Trata-se com efeito da contração do nome de São Lázaro, que é por si mesmo uma personagem dupla na mitologia popular e que está ligado aos fenómenos de Ressurreição. É comum ao povo confundir Lázaro, o mendigo leproso de uma das parábolas de Jesus, com São Lázaro, o homem ressuscitado do leito da morte pelo nazareno numa série de actos mágicos que pretendem convencer os seus seguidores da proveniência divina do filho do deus Yahwe. Num rito de expulsão do Mal, como os *Pharmakós* gregos de que Cornford fala, Lázaro, o mendigo leproso, símbolo da fome e da doença, é o que deve perecer a fim de permitir a ressurreição de Lázaro, o novo apóstolo. A data da celebração de São Lázaro ocorre na data de mudança astronómica denominada Solstício de Verão, no dia 21 de Junho, perto da qual se celebra também, a 13 de Junho, as festividades de Santo António. Santo António, porteiro dos Céus, é também uma dessas imagens arquetípicas habitualmente usadas para retratar Salazar. Verifique-se que o Santo António assume durante as festividades de Lisboa, a 13 de Junho, o carácter de Santo Casamenteiro – isto é, torna-se efectivamente por esse período num santo da fertilidade. Este carácter duplo de novo e velho, avaro e generoso

de O Salazar revela-se-nos ainda mais claramente se pensarmos no adjetivo “lazarento”, e no seu derivado “salazarento”. No Dicionário Informal¹⁵, por exemplo, temos os seguintes significados para “lazarento”: cusão, ruim, mequetrefe, desagradável, maldade, leproso, abostelado, pustuloso, chaguento, mazelado, macotena, maldelazento, morfético, hanseniano, gaifeirento, camunhengue, macutena. Não há dúvidas de que todas estas significações pejorativas, e ainda outras, estejam associadas ao derivado “salazarento”. Àquilo que é salazarento impõe-se, portanto, uma expurga, um acto ritual de catarse. Assim explica-se que o censor se sinta compelido a censurar críticas ao Senhor Presidente do Conselho, mas não toque nas que se referem a O Salazar.

Assim temos na mentalidade do povo uma síntese de várias imagens e significados que remetem para o ritual de expulsão da velhice, da doença, da fome e da infertilidade e consequente ressurreição do símbolo dionisíaco do novo, fértil e abundante. Este último surge totalmente consagrado na imagem da Terra-Mãe – Geia, Ceres, Perséfone, Core – personificada pela personagem feminina central da Revista, que quase sempre termina em himeneu com o Compère.

Esta vida só deve conter
Alegria, loucura e prazer!
É preciso cantar
Sonhar, gozar,
Viver de ilusões
E loucas paixões!

Pois só tem neste mundo valor
Tudo quanto alegria traduz,
O prazer de querer
E só viver
P’rá mulher que melhor seduz!
(*Idem*)

Assim, concluímos que, olhando Eduardo Scarlatti para o teatro de revista dos seus dias através do espírito da Comédia Antiga, ainda que o crítico em lado algum nos dê

¹⁵ No *Dicionário de Língua Portuguesa*, de António Moraes da Silva (1813: 210) lê-se: “Lazeirento: leproso, miserável; Lazeira: desgraça, calamidade, trabalhos, feridas levadas da guerra; *Tirar da Lazeira*: remendar os danos, trabalhos, e miséria.”

conta de ter efectuado comparação tão directa, apaziguou em si, embora apenas parcamente, a vontade permanente e a insatisfação que o levava criticar e a exigir mais e melhor ao teatro do seu país.

O drama de realismo social pela lente do drama socrático

No prefácio à sua peça *Sol Poente* (1935), o dramaturgo Ramada Curto confessa-nos não considerar ser aquele o seu melhor trabalho, mas sim o que entre toda a sua obra foi mais abençoado pela sorte – que atribui à habilidade dos actores. Congratula-se ter-se espraído essa sorte à unanimidade de opinião dos críticos – positiva, por sinal. Mas é aqui que tergiversa: “Houve todavia sombras neste quadro”. E principia ele uma defesa extensa a certas críticas fora da – ainda há umas linhas atrás proclamada – unanimidade crítica. Que o ofenderam no seu orgulho de autor das massas, é certo – erige a sua defesa como um epitáfio de homem honrado. Quer esclarecer o seu público, limpar a confusão que sobre ele lançam – a sua arte não o pode fazer: vale-se do prefácio. Mas quem confunde assim o autor dilecto do Teatro Nacional? Quem é o crítico infame e obscuro à parte da unanimidade crítica? De quem se defende o nome maior do teatro da década de 30?

É *Em Casa de «O Diabo»* que vamos encontrar o obscuro crítico discordante. Na verdade, à crítica de Scarlatti, Ramada Curto parece responder linha por linha, pela mesma ordem e sequência, como se um fado ao desafio entre dois intelectuais se tratasse. O *agon* não é novo, parece-se um pouco com aquele outro da década de 70 do século passado. Uma “questão coimbrã”, é certo, mas complicada à enésima potência pelas novas ideias estéticas. Porque escreve um socialista assumido dramas burgueses que não problematizam? Porque parecem estes solidificados no situacionismo social peça após peça, cristalizados em modelo e em técnica? Porque explica tudo, até ao ínfimo grão de poeira, e não concede nada à sugestão? Porque move determinados personagens adjacentes apenas com o intuito de os pôr a debitar mais informação?

Estas questões, vemos bem, não são de somenos: questionam não só a forma e o conteúdo como também o autor e o próprio género dramático em que este se inscreve. Nesta crítica e consequente resposta do autor é possível resumir muitos dos sintomas do teatro português da época. Garrett, voltando da tumba então, já não poderia afirmar ser a

alma portuguesa, por essência, dada ao trágico. Ou podia, mas não a partir do teatro de Ramada Curto, Alfredo Cortês e os demais. Este foi em parte – em grande parte – concebido a partir de uma poesia socrática que tudo pretendia explicar, com crença otimista na elucidação de todos os processos, e em especial dos mecanismos da astúcia, ambição sem escrúpulos e concupiscência adúltera. Nada podia ficar por cartografar, catalogar, enfim, inventariar. Ao personagem competia a explicação minuciosa e laboriosa ao público de tudo o que vinha de trás e tudo o que poderia estar à frente, dentro e fora. Se os agonistas principais não fossem suficientes para o transmitir, um terceiro era invocado, geralmente na personagem de um servo inútil, que não assumia outra função que não a de elucidar o público sobre todos esses pormenores. Como se a esposa precisasse de lembrar ao marido todos os dias que estavam casados há tantos anos, que se tinham conhecido daquela forma, que entretanto tiveram um ou dois filhos, e o restante bilhete de identidade e currículo. Como se acordassem eles, os esposos, todos os dias ignorando, apesar de casados há vinte anos, quem era aquele ou aquela com quem partilhavam os lençóis. Talvez nenhuma outra coisa como a ambição naturalista de certos autores tenha provocado tanto o cúmulo da inverosimilhança.

Graça – Ainda me parece ter sido ontem que mudei! E já lá vão onze anos! Temos um filho de dez! Eu entrei para a fábrica tinha doze... (CURTO *op. cit.*)

Margarida – [...] Lembras-te? Depois o Seabra quis-te *imponer* para a África e eu não deixei – e fiz com que ele te arranjasse emprego. Ele chamava-te “o gato da casa”... Uma vez, por causa disso, zanguei-me, obriguei-o a pedir perdão... eras tu quem ía buscar o Tonco ao colégio interno [...] (*Idem*)

E nós precisamos de saber muitas coisas... Dado o balanço de antigas amarguras, ficamos informados de que [...] (SCARLATTI 1936, vol. I: 138)

Outra consequência das personagens terem que dizer tudo em lugar de sugerir é parecerem-nos grosseiras. (*Idem*: 146)

Porém, dizer deste tipo de drama que era socrático, como Nietzsche o afirma a respeito de Eurípides, pode bem ser um exagero. Até nos diálogos platónicos estava contido muito de sugestão intuitiva, nesse processo a que o próprio homem teórico, Sócrates, chamou de maiêutica. E daí Scarlatti afirmar “O pensamento que, no dizer do

eminente crítico Adriano Tilgher, constitui «o verdadeiro protagonista do novo teatro», desempenha nas obras de Ramada Curto um papel insignificante” (*Ibidem*: 143)¹⁶. Quanto ao célebre autor, defender-se-á distanciando-se das obras do tipo “«fado do proletariado», quando passa o enterro do que «morreu a trabalhar» e se intima o burguês a tirar o chapéu!” Sem dúvida que se trata aqui de um repúdio claro, por parte do autor socialista, de qualquer... propaganda socialista. As suas idiossincrasias políticas, diz-nos, não têm que estar relacionadas às suas preferências estéticas e criativas. E afirma: “Faço teatro burguês, meus senhores, e levo a burguesia ao teatro, não, precisamente, para lhe defender as virtudes.” Este Ramada Curto que se entrevê pela sua defesa é quase uma “testemunha imparcial” tchekhoviana. Mas, quanto há no teatro tchekhoviano e que problematiza a existência, que não podemos encontrar em Ramada... Estaria mesmo a falar de propaganda socialista o filósofo italiano, Adriano Tilgher (1923), quando se referia ao pensamento como “verdadeiro protagonista do novo teatro” (SCARLATTI *op. cit.*)? Na realidade, ao mencionar o “novo teatro” é do teatro de Pirandello que Tilgher fala; e ao colocar o pensamento como seu protagonista não podemos deixar de reconhecer a problemática da *incerteza do real*, tal como nos é dada por *Seis Personagens à Procura de Autor* (1959).

Em suma, o drama de realismo social de Ramada Curto e seus contemporâneos portugueses, com algumas exceções de adeptos pirandellianos e de futuristas, é um teatro socrático na medida em que pretende explicar tudo e acredita na possibilidade desse conhecimento, mas deixa de o ser se considerarmos que uma das características mais fortes do socrático é o questionamento do real aparente. Em *Seis Personagens à Procura de Autor*, estamos de novo regressados à caverna de Platão, lutando por distinguir entre aparências; em *Sol Poente* ou *Recompensa* sentimos como se nunca saíssemos de um salão burguês de Lisboa onde a certeza das caras, conversas e hábitos é sempre absoluta.

Pelo meu lado penso que a primeira condição de toda a obra literária e principalmente do Teatro é ser fácil, não enfadar, surpreender a atenção e não a exigir, falar claro e ao maior número de espíritos.

¹⁶ “Ora, o autor de *O sapo e a doninha* oferece-nos, quase sempre o quadro burguês – ou pequeno-burguês – como princípio, meio e fim da acção – nunca para o submeter a uma sátira ou fazer ressaltar consequências da imperfeição na ordem social mas para dramatizar sentimentos no âmbito restrito do sexo” (SCARLATTI 1936, vol. I: 143).

E penso ainda que a melhor maneira de ser inovador em Teatro é sê-lo sem dar por isso e sê-lo o menos possível. O homem muda pouco e devagar. O Teatro, que representa os conflitos dos homens, não pode mudar sensivelmente. As rotundas de veludo, os cenários cubistas, o Hamlet de casaca, são madurezas para deslumbrar pataratas, que vivem um momento nos períodos de decadência, para logo desaparecerem como desvios patológicos – e voltar tudo à primeira forma. (CURTO *apud* Ivo Cruz, 2001: 249, 250)

PARTE II - DOIS PROBLEMAS DO TEATRO DOS ANOS 30

Capítulo III

O DRAMA DE REALISMO SOCIAL ALIADO AO ULTRA-ROMANTISMO

Temo porém que, com a nossa actual idolatria do natural e verdadeiro, cheguemos ao pólo contrário de todo o idealismo, isto é, à região da sala das figuras de cera.
(NIETZSCHE 1948:76)

Em 1935, Eduardo Scarlatti critica o espectáculo *Sol Poente*, do então aclamado autor nacional, Ramada Curto. Aponta-lhe uma incómoda divisão entre as ideias políticas defendidas pelo dramaturgo e as peças que escreve. Porque é que alguém que se diz socialista escreve afinal obras de teor, estrutura e personagens burguesas? Ramada Curto reage inflamadamente, procurando demonstrar que uma coisa não se relaciona com a outra, isto é, que o campo da arte não deve ser invadido pelo da política. Mas, na verdade, toda a sua obra, e em especial a mais social, lembra-nos aquela afirmação paradoxal lida de um jornal, na peça inglesa mais recente, *Look Back in Anger*, de John Osbourne (1961), onde um bispo reclama que o problema das classes inferiores é acreditarem na existência de uma luta de classes!

Scarlatti pretende demonstrar através da sua crítica que o modelo de Ramada havia cristalizado no tempo e era impermeável a influências modernizantes como Pirandello e George Bernard Shaw. Estes dois constituíam o núcleo da vanguarda, um no drama existencial e o outro na sátira social, a que Scarlatti contrapunha o ídolo do Teatro Nacional, Ramada Curto. A verdadeira importância desta comparação reside em poder ser estendida à maioria dos restantes dramaturgos do panorama nacional da época em questão, que mais ou menos empenhadamente procuraram inovar, e serve portanto como um diagnóstico, um sentir de pulso à criatividade do período. O diagnóstico

comunica-nos claramente que, salvo raras exceções, os autores nacionais haviam solidificado num modelo burguês, pleno de traços ultra-românticos do passado ou entregues à piadinha brejeira de um *vaudeville* de muita fraca concepção. Mais de um século após o Romantismo, em Portugal, as actrizes continuavam a desmaiar em palco com os êxtases do conflito passional. Continuava quase totalmente ausente do teatro um foco social como o que era postulado por Émile Zola e concretizado por André Antoine, não obstante as inúmeras tentativas de o alcançar. A ribalta movia-se para iluminar somente a aventura amorosa, demonstrando crua insensibilidade para com ideias ontológicas de maior profundidade como as introduzidas por Pirandello. Mas este último acabaria mesmo por exercer influência determinante na renovação da dramaturgia portuguesa, influenciando importantes autores como António Pedro e Almada Negreiros. O ponto de viragem situa-se no V Congresso Internacional de Crítica, em Setembro de 1931, visitado por Pirandello, e onde o teórico português Eduardo Scarlatti apresentou as suas mais fortes ideias que marcariam toda uma geração de fazedores de teatro, e em especial aqueles que participariam, finda a Segunda Guerra, no inspirador projecto do Teatro do Salitre, encabeçado pelo italiano Gino Saviotti – amigo e admirador de Ezra Pound – e ladeado por Luíz Francisco Rebello, um dos mais profícuos historiadores da cena teatral portuguesa.

Identificamos, portanto, três momentos históricos centrais na renovação do teatro português: 1) a *Estética Naturalista*, em 1885, de Júlio Pinto (Geração de 70); 2) a criação do Teatro Livre e do Teatro Moderno, em 1903, com o manifesto *Teatro Livre e Arte Social*, de Ernesto da Silva (visita de Antoine e morte de Zola); 3) o *V Congresso Internacional de Crítica*, em 1931 (visita de Pirandello e apresentação das ideias de Scarlatti com repercussão anos mais tarde no projecto do Teatro do Salitre).

Em 1885, 45 anos antes da década de 30 do século XX, e dois anos antes de Antoine fundar o seu Teatro Livre, escrevia Júlio Lourenço Pinto, membro da geração de 70, o seu manifesto da *Estética Naturalista*. As novas linhas teóricas não foram, porém, bem aceites pelo público habituado à estética romântica. Ficou-se, então, o naturalismo português no teatro por uma fase germinal (muito longe de *O Germinal*), entre dois movimentos, a meio caminho entre uma coisa e coisa nenhuma. De pouco serviram as visitas constantes dos actores do Teatro Livre de Antoine, Suderman e Hauptman. Dumas e Sardou continuavam a exercer uma influência pesada da qual ninguém lograva libertar-se, e das visitas de Duse, Sarah Bernhardt, Rejane, Novelli e Zaconni, assíduos

nos teatros nacionais, os actores nacionais retiraram sobretudo a influência naturalista ainda presa à herança romântica, ainda que a responsabilidade não fosse apenas sua pois “os textos que os dramaturgos nacionais lhes forneceram continuaram a ser talhados pelo figurino romântico [...]” (REBELLO 1978: 76).

Ainda nessa era, entre o orgulho nacional ferido pelo Ultimato Inglês de 1890 que cortava fundo a ilusão de um império, a sensação finissecular e o outra vez activo questionamento do regime monárquico, os dramas produzidos acabaram por se solidificar num género nacionalista neo-romântico que procurava sublinhar “o culto dos valores individuais, a exaltação dos rasgos heróicos, uma concepção palaciana e cortês do amor” (*Idem*: 46). A comprovar esta resistência à introdução de um teatro puramente naturalista em Portugal estão peças como *A Severa*, de Júlio Dantas, em 1901, cuja protagonista surge como “réplica fadista e lisboeta de certas heroínas românticas como a Carmen e a Dama das Camélias” (*Ibidem*: 74, 75).

É a partir de 1903, com a visita de Antoine (a segunda, a primeira havia sido em 1896) ao Teatro Dona Amélia, hoje São Luiz, que parece operar-se uma transfusão de novo sangue nos dramaturgos portugueses que principiam, ou pelo menos tentam, desprender-se dos modelos obsoletos. O encenador Araújo Pereira e o actor Luciano de Castro fundam um “Teatro Livre” com a intenção de “trazer uma nova e forte seiva ao teatro português, infestado de retrógradas ideias” («Estatutos da cooperativa» *apud* Rebello, *op. cit*: 76). Três temporadas passadas, o Teatro Livre fecha, fruto de desentendimento entre a sua direcção, e é substituído pelo Teatro Moderno, formado por alguns dissidentes do anterior. É neste palco que se estreia a primeira peça de Ramada Curto, que se virá a tornar, nas décadas de 20 e de 30, o autor mais representado em Portugal.

Podemos assim traçar a herança de Ramada Curto no melodrama ultra-romântico, conservando características que se mantiveram imutáveis durante cinquenta anos (de 1885 a 1935, data da estreia de *Sol Poente*) de história e experimentalismo no teatro português, e que Luiz Francisco Rebello sumariza em perspectiva do teatro do fim do século XIX:

[...] conflitos girando por via da regra em torno de um eixo passional, entre a honra e o dever, entre o indivíduo e a sociedade, entre a aristocracia decadente e a classe trabalhadora, alicerçados sobre oposições simplistas e encarnados por personagens

convencionais que convencionalmente se exprimiam, substituíram nos palcos portugueses os dramas de assunto histórico – mas se não fossem outras a época em que se situava a acção e as roupagens envergadas pelos actores, nem se daria pela diferença. (*Ibidem*: 66)

A análise social exerce-se assim no seio de enredos sentimentais em que comparecem os tópicos habituais do ultra-romantismo (segredos de família, amores ocultos, revelações inesperadas de paternidade, grandes atitudes de abnegação e renúncia), a que se acrescentaram um vago e idealizado humanitarismo e uma intenção retoricamente moralizadora. Mas é um intrínseco reacionarismo que subjaz a toda esta produção [...] (REBELLO *op. cit.*: 68)

Evitando o perigo de já de início estarmos a sublinhar uma conclusão, compete discutir as tentativas sérias da introdução de um teatro naturalista em Portugal, tendo sido a mais firme a já mencionada criação de um Teatro Livre, cujos alicerces assentaram no manifesto proposto por Ernesto da Silva apresentado a público sob o título de *Theatro Livre & Arte Social*, numa conferência realizada no Atheneu Commercial de Lisboa, a 14 de Dezembro de 1902, praticamente na véspera da visita de Antoine a Portugal e do falecimento do criador do naturalismo, Émile Zola.

Uma vez mais, como antes já se fizera em 70 do século anterior, o diagnóstico da sociedade é brutal, apontando um povo demasiado inculto e uma elite desinteressada das funções de liderança e educação, que deixava o seu lugar ser ocupado por exploradores monetários. O Teatro Livre, cujo lema era “Transformar pela Arte, redimir pela Educação” (DA SILVA 1902: 3), propunha-se a lançar as primeiras lajes de um caminho que se vislumbrava longo e penoso e que chamava, para seus escudeiros principais, intelectuais desinteressados do lucro e motivados pela pura vocação. De início, Ernesto Da Silva começa por explicar o pleonismo *Theatro Livre & Arte Social*, uma vez que, na sua óptica, só existe teatro se este for livre, e toda a arte é essencialmente social. O pleonismo serve, portanto, para distinguir o que é teatro do que não o pode nunca chegar a ser – isto é, a comédia lúbrica de lucro imediato que fala directamente às massas brutas e ignorantes e as explora em vez de as educar; ou o melodrama ultra-romântico que parasitava o gosto pelos sentimentalismos exarcebados e evitava a profundidade psicológica do teatro de ideias nórdico como o lavrado pela pena de Ibsen.

[...] não será heresia de maior proclamar convicto a não existência do teatro livre entre os vários processos de exploração industrial até agora existentes e d'ahi, tyranizados á (sic) potencia do lucro, como não será levada á conta de blasphemia merecedora de penitência a afirmação de não ser social a arte vulgarmente vendida ahi, no mercado, ás exigencias sentimentaes ou simplesmente estheticas do leitor ou do espectador. (*Idem*: 4)

O autor do manifesto fala-nos, é claro, de uma perspectiva platónica em que o teatro é o espelho da natureza e logo, inerentemente, o espelho da sociedade em que se insere. Segundo este tipo de ideias, reinterpretadas por Lessing e levadas a paroxismos morais por Shiller, um teatro que se divorciou da função educativa das massas, no sentido de lhes mostrar como frente a um espelho os seus vícios e falhas de carácter, deixou de ser teatro – tornou-se ele próprio o vício e a falha de carácter. Deixou de sugerir o ideal a atingir ou o defeito a não tolerar. Compreendemos aqui totalmente o programa de didactismo pela arte do século anterior – não estamos ainda na fase não-platónica, não-mimética, de um teatro, ou das artes em geral, libertos de uma função.

As ideias políticas advindas da Revolução Francesa, e do Vintismo em particular, ainda encontram resistência na censura do regime monárquico, apesar de nos encontrarmos no período em que precisamente se aguça a crítica política e a vontade de renovação que resultará no regicídio e na Implantação da República. Membros do Partido Socialista e do Proletariado, como aliás também o então jovem Ramada Curto, os criadores do Teatro Livre e do Teatro Moderno anseiam por uma mudança de consciências que não é apenas artística. Algo que talvez só fosse possível com uma provocação ao tipo de *Ubu Roi*, de Jarry, mas que continuamente encontra resistência não só fora, como também dentro dos autores, na sua consciência ainda algo conservadora que, não obstante as melhores intenções de renovação, faz o próprio Ernesto Da Silva no seu manifesto naturalista expressar-se em termos ainda românticos, ou melhor, schillerianos. Assim, encontramos por toda a parte do seu discurso expressões como “o sentimento do Bello”, “o culto da Belleza” (DA SILVA 1902), instilar nas almas “o horror do Mal e a aspiração do Bem”, retemperar “a alma ao fogo das grandes crenças”, tudo chavões que devem a paternidade, primeiro a Friedrich Schiller e, depois, a Victor Hugo, ambos remastigando Platão, e que a toda a hora pareciam imiscuir-se na expressão de um convicto positivista das artes, criando uma difícil dicotomia entre teatro positivista e forte herança romântica. Por outro lado, se Sócrates, o homem teórico, foi, como Nietzsche afirmou, a união da preocupação

lógica, de causa e efeito, com a preocupação moral, pareciam começar a reunir-se as condições para a emergência de um moderno Eurípides. Simultaneamente, as porções de uma e de outra tendência eram desiguais e qualquer iminência de crítica marxista da sociedade parecia ser imediatamente enterrada sobre pesadas concepções conservadoras, da burguesia cristã (apesar da moda do anticlericalismo).

Ao compararmos o manifesto de Ernesto Da Silva com *O Romance Experimental*, de Zola (1982), verificarmos a simplicidade e síntese do francês em grande contraste com os carregados maneirismos do português, não obstante este último ter escrito a sua obra 22 anos após esse manifesto original do naturalismo. Zola chega mesmo a desculpar-se em epígrafe deste estilo breve e claro que se tornará a tendência artística do movimento:

Estes são, pois, artigos de combate, ou mesmos manifestos, escritos no ímpeto da ideia, sem nenhum requinte de retórica. [...] Sou tomado por dúvidas; talvez aí se encontrem as minhas melhores páginas, pois, encho-me de vergonha quando penso no enorme amontoado de retórica romântica que já tenho atrás de mim. (ZOLA 1982: 24)

Certo é que, voltando a Ernesto Da Silva, o povo e o teatro de então se encontram vulgarizados devido à “apoucada educação nacional e baixo gosto, naturaes em povos decadentes ou tiranizados” (DA SILVA *op. cit.*: 6), uma falta de propensão para satisfazer a curiosidade do pensamento, até uma falta da própria curiosidade, enraizada na “tradicional preguiça mental de uma raça, que, só em seculares e raras excepções tem conseguido mostrar ao mundo alguma cousa que possa justamente denominar-se de obra do pensamento [...]”. Prossegue, demonstrando adiante as grilhetas deste determinante darwinismo que nos há encalhado a nós portugueses numa ramificação da evolução do *homo sapiens sapiens* certamente destinada à extinção, caso não se ouse à reeducação salvífica desta raça “sonhadora, aventureira, impressionista, psychicamente definida na melopeia do Fado, pouco adaptável [...] á visão do chamado teatro de idéas [...]”.

Saltando três décadas e uma guerra mundial, é ainda a mesma crítica que vamos encontrar nas palavras de Eduardo Scarlatti considerando o teatro de Ramada Curto, dramaturgo nascido do Teatro Moderno e dessas mesmas palavras emblemáticas do manifesto de Ernesto da Silva, quando nos diz que “O pensamento que, no dizer do eminente crítico Adriano Tilgher, constitui «o verdadeiro protagonista do novo teatro», desempenha nas obras de Ramada Curto um papel insignificante” (SCARLATTI 1935,

vol. I: 143). A acusação aqui é de não passar de meramente “formal, epidérmico” (*Idem*) o socialismo de que o dramaturgo se ufana, pois nunca efectivamente capaz de satirizar as imperfeições sociais num estudo positivista, ou existencialista, ficando-se apenas pelas intrigas e desencontros da corte sexual. O público permanece na sua segurança comodista realimentado permanentemente no mesmo modelo sentimental exibicionista, sem espaço para a sugestão e para a reflexão, sem, enfim, se lhe inculcar a mínima centelha de pensamento que faria nascer a ideacção individual. Isto tanto mais gravoso agora em era de Modernistas e Futuristas, ainda que não os mencione Scarlatti, porque, sentencia, “qualquer que seja a sua categoria como arte, os dramas de Ramada Curto pertencem ao teatro burguês.” (*Ibidem*: 144)

A insularidade siciliana de Pirandello, a opressiva fixidez tradicional da ilha, mas também a rica mitologia que desde cedo lhe foi passada pela velha criada de família, jogaram a seu favor para a criação de uma obra de contornos absurdistas e existenciais. Ao contrário de se curvar à censura e resistência ao novo que se dizem próprios dos habitantes dessa ilha italiana, o génio de Pirandello assimilou-os numa estética verista (o naturalismo italiano) nos seus romances, para depois começar a questionar a sua própria, e a dos demais, concepção de verdade. Resulta daí o choque de múltiplas mundividências, em que o teatralismo dos personagens sociais é sublinhado, sobretudo através do mecanismo do teatro dentro do teatro, afirmando-se cada um deles como a detentor da verdade ao mesmo tempo que luta com o perigo de desaparecer na ilusão das narrativas díspares. Fazendo a distinção entre o cómico e o humorismo, o autor siciliano afasta-se do primeiro sobre o qual diz apenas provocar o riso rápido, e faz uso do segundo, o uso de opostos paradoxais capaz de provocar em simultâneo o riso e o choro numa autoconsciência abrupta que o espectador tem do absurdo da sua existência. É a caverna de Platão e cegamo-nos abruptamente por segundos com a luz verdadeira do Sol que emana lá de fora, desvanecendo as sombras.

Este terceiro momento histórico basilar na renovação do teatro em Portugal, a visita de Pirandello e o V Congresso Internacional de Crítica, em 1931 (recordamos os outros dois momentos: a *Estética Naturalista* de Júlio Lourenço Pinto, 1870, e a criação do Teatro Livre e do Teatro Moderno em 1903), produziu momentaneamente efeitos mais marcantes do que as prévias tentativas, em especial no número de imitadores da estética *pirandelliana*. A difícil recepção do público e da crítica, no entanto, acabam por vencer de cansaço os autores que se esforçam por ir mais além, e o fim da década de 30 esmaga

definitivamente qualquer renascimento deste tipo com o início da Segunda Guerra Mundial e o consequente recrudescer da censura em Portugal. A pausa demasiadamente prolongada será fracturante, mas no fim da guerra, e com a esperança numa acalmia da censura, mais favorável às artes, voltam a surgir os agentes verdadeiramente interessados em continuar a difícil tarefa de uma renovação do teatro. Em 1945, Scarlatti reedita a sua obra-mestra, *A Religião do Teatro*, e no ano seguinte forma-se o colectivo do Teatro do Salitre.

Vemos, então, Gino Saviotti retomar o trabalho teórico onde já antes o deixara Júlio Pinto, em 1885, Ernesto Da Silva, em 1902, e Eduardo Scarlatti, em 1931. Não é, portanto, estranho que inicie pelos mesmos pressupostos que os seus predecessores, pois o processo histórico de transição de uma tendência cultural nunca se faz apenas de um dia para o outro, como é disso exemplo ainda hoje continuarmos, no campo político, a sentir os ecos da luta entre forças progressistas e conservadoras, que se iniciou com a Revolução Francesa.

Capítulo IV

SOBRE A GUERRA ENTRE TEATRO E CINEMA

Fez parte da proposta teórica de Eduardo Scarlatti, para se compreender o drama como campo superior das artes, a discussão dos méritos do teatro face aos do cinema – arte então recente e em ascensão, ainda não sonorizada naquele período, ainda não colorida. O autor destacou a capacidade de o teatro sugerir através do símbolo, realizando a mente do espectador o trabalho de criação imagística, de viagem entre locais e estados de alma. Ao contrário deste, o cinema fornece a imagem e o salto abrupto de local, poupando a imaginação de quem vê. O cinema consuma-se, portanto, no acto de ver, ao passo que o teatro (palavra cuja etimologia assenta precisamente no verbo grego “ver”), na sua imperfeição de convocar absolutos e científicos quadros realistas, deixa na mente do sujeito a possibilidade de os recriar.

Esta interpretação do autor pertence sobretudo à sua época. Para Scarlatti (1936, vol. I: 43), o cinema é um teatro mecanizado. “Rouba” a alma/essência da arte através de um mecanismo, porque reproduz o que se vê em vez de sugerir tudo o que nos escapa à visão. Falando exclusivamente aos sentidos, anula a intuição. Servindo-se da influência do romance naturalista do fim do século XIX, a 7ª arte foi, nos seus primeiros passos, obcecada em construir e comunicar quadros realistas, fotográficos.

O cinema nasce da fotografia, meio de cristalizar, no espaço e no tempo, a vida. Porém, é do teatro que tanto a fotografia como a ideia embrionária de imagens em movimento se origina. Daguerre criou o diorama, conquista cenográfica importantíssima, fazendo experiências com projecções luminosas através de modelos em miniatura. Com este mecanismo, Daguerre proporcionou a ilusão de movimento contínuo numa tela, e fez desfilar, no Ambigu-Comique, as nuvens sobre uma

paisagem, projectando as sombras em movimento de casas, árvores e pessoas, no chão. Ainda não totalmente satisfeito com a sua descoberta, uniu-se a Niépce e fez experiências que conduziram à invenção da fotografia. Dispondo negativos fotográficos em sequência e submetendo-os a um feixe de luz, Edison, os irmãos Lumière, e outros, desenvolveriam mecanismos que criavam a ilusão de movimento ritmado e realista. Nascia o cinema, o primeiro meio a representar quase fidedignamente os processos mentais da imaginação.

Ora, ter o processo mental fora da mente humana, era uma das maiores conquistas da humanidade. Mas significava também que uma vez fora da mente humana, o processo mental não precisava de se desenrolar dentro dela. O teatro requeria do seu espectador uma certa capacidade espiritual para vislumbrar os possíveis significados do símbolo. O cinema era agora a grande arte das massas, sobretudo nos Estados Unidos onde a cultura do lazer era – e é – centrada no escapismo¹⁷. Assim, um passo importante foi dado em frente nas artes, mas consolidando-as em entretenimento e mera sensualidade, logo outro nos fazia recuar.

O movimento, composto de ritmo (o único elemento mimético da dança, segundo Aristóteles) é a expressão exterior da música. A dança é a música agitando-se nos membros do corpo. Para Schopenhauer e Nietzsche, a música é a primeira das artes, aquela que por não representar nada no mundo – por não ser mimética – provém directamente do instinto e do inconsciente. A dança, como a dança dos coros ditirâmbicos na Grécia clássica, cujos movimentos eram chamados de cordacismos, é a expressão corporal da música. A inovação mecânica do cinema proporcionou a possibilidade de uma música, de uma “sinfonia das imagens” (Scarlatti, 1945). No teatro, o movimento era uma sugestão, algo inacabado sobre o palco e que devia – deve – ser completado pela mente humana. Porque a arte, diz-nos Aristóteles, não representa só a natureza como ela se mostra, mas também aquilo que não conseguimos ver nela. Aqui, Scarlatti encontra no cinema o seu ponto fraco: este mostra a natureza como ela é; mas poderá dar-nos mais do que isso? Hoje a discussão seria ainda mais aguerrida do que no tempo do autor. Realizadores actuais como Lars von Trier apropriaram-se de muito do simbolismo do teatro e da literatura para o seu cinema. Inclusivamente, nos

¹⁷ “Escapismo: propensão para fugir à realidade, geralmente através da fantasia; *pejorativo* tendência para evitar ou fugir a situações difíceis ou desagradáveis sem as resolver; *pejorativo* escamoteação das características desagradáveis e incómodas da realidade. (Do inglês *escapism*, «idem»)” *Dicionário da Língua Portuguesa*, Porto Editora (consultado a 07/05/14 em <http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa/escapismo>)

anos 60 do século XX, houve um movimento que trouxe para dentro da indústria cinematográfica de Hollywood as ideias estruturalistas e antropológicas, imiscuindo nos filmes estruturas míticas e de contos de fadas (CAMPBELL 2004). Além disso, foi-se encontrar nas obras de Carl Jung (2002), sobre os arquétipos e o inconsciente colectivo, ainda mais estruturas e personagens-tipo que fizeram a indústria norte-americana lucrar milhões com a adesão do público a estes modelos (VOGLER 2007)¹⁸. Contudo, estas fórmulas parecem hoje desnutrirem-se com a sua sobre-exploração, e perderam o interesse junto de grande parte do público. A eficácia do símbolo, tendo-se desgastado no cinema, e também no teatro, encontrou hoje maior refúgio na performance. Não é aqui, no entanto, o local para se discutir a situação actual do cinema; a nossa preocupação é com os primeiros anos de vida da sétima arte, onde surge como uma ameaçadora oposição ao teatro, e não como o seu actual complemento técnico.

Em 1928 o cinema é ainda mudo e a preto e branco, e o seu fascínio está no acto de ver. É chamado de “a arte do silêncio”. Será somente quando conquista o som e a cor, poucos anos mais tarde, que muitas vozes tradicionalistas – entre elas, muitos realizadores – se erguem para dizer que, agora sim, está o cinema destituído de toda a sugestão, de todo o símbolo; porque atribuindo-lhe voz e cor, o cinema ameaça reproduzir a realidade científica. Realizando um salto histórico para a Grécia clássica, foi a obsessão de realidade científica que, segundo Nietzsche, matou a bela forma da tragédia Grega. Encontrávamo-nos, portanto, perante a ameaça da morte do drama, o portador do símbolo e das manifestações inconscientes, dionisiacas, às mãos do homem teórico. A expressão de Nietzsche para classificar Sócrates e a sua vontade de tudo explicar segundo fórmulas de causas e efeitos, é central a esta discussão. Para o filósofo alemão, a influência de Sócrates no seu amigo tragediógrafo Eurípides, fez com este quisesse mostrar sobre o palco tudo conforme a realidade e a razão. O lugar da intuição e do tempo psicológico foi então ocupado pelo lugar da razão e do tempo cronometrável. Assim, Dioniso se viu destituído do reino que partilhava com Apolo, o reino do teatro, e passou a reinar nele somente aquele último, o deus da aparência e das formas. E novamente, nos anos 20 e 30 do século XX, este *agon* voltava a ser representado. O cinema surgia com a sua minuciosa capacidade fotográfica de representação do real, acolhido pelas massas sem capacidade espiritual, e sem sequer

¹⁸ Além de que, actualmente, as duas bíblias sobre como se escrever para cinema, *Screenplay* (Syd Field, 2005) e *Story* (McKee, 1999), têm como fundamentos principais a obra do dramaturgo húngaro Lajos Egri, *The Art of Dramatic Writing*, e a *Poética* de Aristóteles.

paciência, para penetrar as razões secretas e profundas do Ser, e bania o drama para um campo obscuro e secundário donde talvez não lograsse mais sair.

A culpa, diz-nos Scarlatti, não pertence inteiramente às virtudes do cinema. O drama há muito que vinha a decair por várias razões. Pelo mau profissionalismo de actores e empresários, pelo gosto baixo do público, etc. As ideias do novo mundo, ainda que desprovidas de raízes na tradição, exerciam sobre as pessoas um fascínio irresistível. “Ora, toda a preocupação do hedonismo americano é não tomar pé na vida. E o gosto pelo teatro implica um alicerce espiritual robusto” (Scarlatti, 1945: 27). Alerta o autor que se está apenas a dar os primeiros passos nessa tão recente forma de arte, e que não é possível ainda congregar numa síntese perfeita de imagens os segredos do espírito musical e dionisíaco, como antes foi atingido nas formas perfeitas da tragédia e do drama. Tal organização, aponta, só poderia ser feita por um génio como Beethoven. O fascínio pelo cinema é então apenas o fascínio por aquilo que é visível, mas é-lhe necessário ainda domar o invisível, traçar o caminho para essas regiões que a vista e razão não são suficientes para escrutinar.

«O cinema não é mais que a satisfação do espírito sem a necessidade de cultura. É a sucessão de imagens pelo mecanismo eléctrico em vez de pelo mecanismo intelectual». Lembra uma escada oferecida pela razão ao intelecto rudimentar. [...] Vence as dificuldades da imaginação pobre, do sentimento débil, da ignorância. (*Idem*)

Quando a curiosidade do espírito ultrapassa o desejo de ver e pretende alcançar as razões secretas da vida, então o homem compreende o teatro. (*Ibidem*: 28)

Independentemente dos meios mecânicos e industriais pelos quais se chegou ao cinema, ele é uma arte porque possui a noção musical de movimento e de ritmo. E “é da introdução de um ritmo no movimento que nasce a arte poética” (MAUROIS *apud* Scarlatti 1945: 29) A ideia original de recriar o movimento como ele é percebido na mente surge do teatro, do cenógrafo Daguerre, inventor da fotografia. À organização das imagens cinematográficas podemos chamar de sinfonia das imagens, pois por detrás de um movimento e de um ritmo está uma noção de música: a primeira e mais intuitiva das artes, pois não é mimética. O cinema pode ameaçar o drama, como o homem teórico de Nietzsche matou a tragédia. Conciliando-se, porém, em proporções adequadas o seu aspecto musical, dionisíaco, que reside no movimento, com a sua preocupação em mostrar o real, poderá constituir-se numa arte tão poderosa quanto o drama. Contudo, e

por enquanto, à altura em que Eduardo Scarlatti nos escreve, o campo da religião artística é ainda dominado pelo drama, por mais que feneça e diminua este domínio. Pois, talvez à excepção de Chaplin, e da sua perfeita interiorização do movimento, não há no cinema de então um autor que fizesse por essa arte o que Pirandello, para citar o mais importante dramaturgo da altura, fez pelo teatro.

O evento da união da ciência com a arte através do mecanismo do cinema não seria possível sem antes lhe preceder uma grande evolução na música, as sinfonias de Beethoven, que foram como que a fé antes da descoberta dos princípios arquitectónicos que permitiram o erigir das magníficas catedrais europeias. Assim, como a tragédia na antiguidade clássica se originou do espírito da música, também faz Scarlatti derivar o cinema não só dos novos métodos científicos e técnicos mas também, e principalmente, de uma forma de composição musical que excedeu artisticamente todas as anteriores. A Beethoven segue-se Wagner e a sua teoria da arte total. Não obstante a desilusão que se seguiu, foram em parte as ideias e a arte de Wagner que levaram Nietzsche a teorizar sobre a origem da tragédia a partir do espírito da música, e a avançar os fundamentos de uma renovação artística. Enquanto o cinema não alcançar a maturidade que o levará à sugestão e ao símbolo, ultrapassando a sede imediata de ver, a forma superior de poesia (ou de música, pois “música” é a palavra grega para todas as artes das musas) é o drama. Unido ao cinema o drama suprime a falta simbólica daquele e resgata-se, em simultâneo, à decadência em que caíra nas últimas décadas. Na união do drama e do mecanismo do cinema representa-se o moderno matrimónio entre espírito dionisíaco e espírito apolíneo, entre o científico e o simbólico. O cinema torna-se, portanto, teatro mecanizado.

PARTE III - SOLUÇÕES PROPOSTAS

Capítulo V

NIETZSCHE E A ORIGEM DA TRAGÉDIA

Em *A Religião do Teatro*, Eduardo Scarlatti traça um quadro que é, por força da sua inspiração em Nietzsche, estético, filosófico, filológico e psicológico. Dos pensamentos do filósofo alemão faz o crítico e teórico português a coluna vertebral da sua pesquisa e da sua proposta, constituindo os dois pilares laterais destas a teoria intuitiva de Bergson e a psicanálise de Freud.

O homem teórico imiscui-se no teatro do início do século XX através do naturalismo, e a sua obsessão racional fecha a porta à única via possível da fusão do homem com o Todo – a via estética (*cf.* cap. III). A invenção do mecanismo do cinema, tendo sido apropriado pela arte dramática, agudiza o problema se apenas preocupado com a “representação”, o “fenómeno” – para usar a terminologia de Schopenhauer e de Kant –, incapaz de desvelar a “coisa em si”. Uma necessidade de reforma da arte dramática é então sentida em todo o mundo ocidental e, na multiplicidade das soluções propostas, num ponto os teóricos parecem concordar: esta reforma deve operar-se pelo regresso às formas primordiais do teatro grego. Como grande farol de Alexandria iluminando a rota para tão aguardado porto, recorrem a uma obra do século que os antecede, *A Origem da Tragédia*, de Friedrich Nietzsche (1948). Propondo uma interpretação estética do mundo, onde o devir surge como jogo de criação e destruição isento de qualquer ordem ou moral, Nietzsche fez ligar esta teoria filosófica, com ressonâncias de Heraclito, ao renascimento das artes pelo génio de Wagner. Isto é, os artistas são o mero veículo de expressão do caos amoral, criativo e destrutivo, do Todo insondável. Estas ideias, não navegam muito longe do que Platão afirmou em *Íon*:

Na verdade todos os poetas épicos, os bons poetas, não é por efeito de uma arte, mas porque são inspirados e possuídos, que eles compõem todos esses belos poemas; e igualmente os bons poetas líricos, tal como os Coribantes não dançam senão quando estão fora de si, também os poetas líricos não estão em si quando compõem esses belos poemas; mas, logo que entram na harmonia e no ritmo, são transformados e possuídos como as Bacantes que, quando estão possuídas, bebem nos rios o leite e o mel, mas não quando estão na sua razão, e é assim a alma dos poetas líricos, segundo eles dizem. (PLATÃO 1988: 49, 51)

Todavia, Nietzsche ambicionaria ir além daquele filósofo grego, pois nele e em Sócrates encontrou os seus principais rivais – e foi ao debater-se com gigantes que para si assegurou a estatura de colosso. Na sua compulsão de tudo explicar racionalmente, “Sócrates parece a Nietzsche o grego malogrado por excelência, que se define e caracteriza por um defeito monstruoso: pela falta total de «segurança instintiva»” (FINK 1976: 19). O lugar sagrado que os socráticos devotam à razão, Nietzsche aclarou-o para entronizar a intuição: “Para Nietzsche o primeiro é a intuição” (*Idem*: 13).

Em *A Origem da Tragédia*, editado em 1872, Nietzsche aborda o problema pelo campo da filologia – parte da teoria de Erwin Rhode, em *Psyche* (1925) – debate-o filosoficamente através da crítica do conhecimento e da moral, introduz uma perspectiva estética com o exemplo da tragédia Grega e faz uma avaliação psicológica da personagem Sócrates, a quem atribui a degeneração do espírito corajoso e intuitivo dos Gregos. Como corolário, submete a sua teoria ao louvor de Wagner, como exemplo da manifestação do Uno-primordial (conceito que dilucidaremos de seguida) na pessoa do artista, e profetiza um renascimento nas artes nacionais. Não admira que a sua obra fosse mal interpretada. Pretende demasiadas coisas num espaço tão reduzido (*Ibidem*: 18). Deve-se isso, porém, apenas ao facto de se tratar de um programa filosófico cujo desenvolvimento completo levaria a totalidade da sua vida e várias outras obras. Para o fulcral da nossa tese, no entanto, interessa-nos: a) o artista como expressão do Uno-primordial; b) o teatro como janela através da qual o indivíduo contempla, e se reintegra, no Uno-primordial; c) a regeneração do teatro, e sobretudo da forma trágica, pela expulsão do excesso racionalista; d) a intuição como instrumento de conhecimento.

Alguns autores, como Edward Gordon Craig, do qual falaremos no capítulo seguinte, quiseram levar a tão distantes paragens a reforma teatral que se viram a banir a própria palavra dos teatros, almejando o desejo absurdo de um regresso às origens do ritual

sagrado. “Porém”, diria Scarlatti a esse respeito, “a reprodução das formas do ritual helénico deixou de se coadunar com o estado evolutivo das ideias” (1945: 45). Na palavra convivem em simultâneo música e imagem: espírito apolíneo e espírito dionisíaco. Matar a palavra, que em finais do séc. XIX e inícios do séc. XX se degenerara pelos vícios declamativos dos actores ultra-românticos, seria como matar o mensageiro pelo teor da mensagem¹⁹. E como o próprio Nietzsche afirmara, “O caminho em direcção aos inícios leva por toda a parte à barbárie” (NIETZSCHE 1987: 4).

Outros autores coetâneos, ainda, procuraram abordar o problema pela questão do espaço, abolindo a barreira entre actores e público mas as suas experiências resultaram em pouco mais que mascaradas e carnavais²⁰, o que nos diz igualmente que a contemplação do caos dionisíaco não nos é acessível sem algum ritmo gradual de ilusão apolínea até o desvelar total que ocorre na catástrofe, e de novo trazendo-nos de volta às formas apolíneas que nos redimem da visão caótica, dionisíaca, da catástrofe. A distância entre espectador e palco é a distância necessária entre seres humanos e um abismo sem fundo. Tudo isto fora inicialmente postulado por Nietzsche mas os entusiastas da reforma do teatro desvirtuariam as suas ideias na crença de que assim atingiriam mais depressa um ideal de evolução da forma teatral. O falhanço dessas experiências só teria o efeito de consolidar ainda mais a teoria nietzschiana, para a qual Scarlatti também olhava em busca da chave da regeneração artística.

O mundo clássico retratado pelo historiador alemão Winckelman (1717-1768), no entusiasmo da descoberta das ruínas de Roma, Ercolano e Pompeios, é um mundo de harmonia, proporção e sobriedade – “simplicidade nobre e serena grandiosidade” (Silk & Stern, 1981: 5). É este mundo neo-clássico que se pretende captar, por exemplo, na obra plástica de Jacques-Louis David, onde Sócrates surge bebendo calma e corajosamente a taça de cicuta. Encaminha-se sobriamente para o fim, rodeado pelo desespero dos seus discípulos. Por debaixo da dignidade impassível do filósofo adivinhamos o terrível nada. A corrente artística seguinte, o romantismo, aplicar-se-ia a vincar este contraste. Na obra *O Naufrágio da Medusa*, de Géricault, contemplamo-lo ainda mais definido: esmagados pelo terror do evento somos, no entanto, “salvos” pela

¹⁹ “E se *sire le mot* como lhe chamou Gaston Baty – alagou a cena, foi porque os dramaturgos esqueceram a sua função no teatro – paralela à da poesia. Porque *a arte dramática é um plano superior à vida sintética* [itálico do autor]. Acima de tudo a palavra deve dizer um movimento, um sentido” (SCARLATTI 1945: 83).

²⁰ “Se a glória de Ibsen dependesse do entusiasmo pelo invólucro dos seus dramas – pobre poeta! – teria ficado entre os gelos da sua terra” (*Idem*: 105, 106).

beleza plástica das formas e cores dos corpos que se amontoam na frágil jangada, lançados daqui para ali, à deriva, pela indiferença moral do oceano. O modelo tanto para *A Morte de Sócrates* de Jaques-Louis David, do neo-classicismo, como para *O Naufrágio da Medusa*, de Gericault, do romantismo, é um: a escultura clássica de Laocoonte e seus filhos sendo mortalmente abraçados pela serpente marítima. Com ela em mente, Winckelmann escreveria, ignorando que assim definia toda uma cultura vindoura: “A dor do corpo e a grandeza da alma são igualmente balançadas através da composição da forma e parecem cancelar-se uma à outra.” (WINKELMANN *apud* Silk & Stern, *op. cit.*: 5). As teorias de Winckelmann inspirariam o Romantismo alemão, e autores como Goethe, Shiller e Holderlein deixariam a sua marca em Nietzsche.

Também devedora a Winckelmann, a filologia clássica adquirira uma tradição bastante sólida à altura em que Nietzsche, então com 25 anos, foi convidado para o lugar de leitor desta disciplina na universidade de Basileia. Os alemães haviam tomado os helenos da Antiguidade como seu alter-ego nacional e comprometiam-se a emular na cultura o que entendiam pelo “homem grego”, que surgia como uma variação do “homem universal” do Renascimento (SILK & STERN *op. cit.*: 4). As ruínas romanas e gregas, testemunhas do seu passado cultural, consistiam na arquitectura, na escultura e nas obras filosóficas e poéticas. Quando Winckelmann procurou adivinhar a psicologia do homem greco-romano através da suas arquitectura e escultura, embora não fosse muito além de criar estátuas falantes, alcançou uma interpretação ontológica com o ponto de partida na estética. Propor, como Nietzsche fez, uma interpretação estética do homem grego não era, portanto, um exercício estranho à tradição alemã. Ademais, a própria filologia sempre partira da análise literária, o que incluía poesia e teatro, para a compreensão do homem clássico. Estranhos seriam a classificação desse ideal de espírito sóbrio, sereno e impassível do homem grego, dessa estátua marmórea falante, como mera “aparência”, como máscara da “coisa-em-si”.

[Se os Gregos] tivessem então sido esses homens práticos, esses brincalhões sóbrios e precoces, como os imagina o filisteu erudito dos nossos dias, ou se tivessem vivido apenas num luxurioso transporte, ressoar, respirar e sentir, como o supõe o fantasista inculto, a fonte da filosofia nunca teria vindo à luz no meio deles. (NIETZSCHE 1987: 3)

E tão-pouco, afirmará em *A Origem da Tragédia* (1948), teriam concebido a tragédia ática. Os conceitos de “fenómeno” e “coisa-em-si”, de “vontade” e “representação”, que Nietzsche pedira emprestado a Kant e a Schopenhauer, surgiam aqui operados numa

configuração que atingia a classe dos filólogos no coração dos seus dogmas, o ideal do homem grego. Partindo da perspectiva estética para a ontológica, fazia uma extrapolação da tragédia Grega para a condição de toda a humanidade, o que só encontrava paralelo 2500 anos antes com Heraclito e a metáfora do jogo do devir. Os métodos filosóficos e psicológicos entravam sem pedir autorização no campo da filologia, excediam em todas as direcções as fronteiras metodológicas e de objecto, e declaravam que a razão, enquanto instrumento de conhecimento, só levava ao engano, à aparência. Isto porque “o impulso de saber, sem freios, é em si mesmo, em todos os tempos, tão bárbaro quanto o ódio ao saber [...]” (NIETZSCHE 1987: 4). Era não só a filologia mas todo o edifício das ciências, e sua presunção de absoluto domínio sobre a natureza, que de repente se via atacado – a ideia do homem e sua cultura, como em tempos Protágoras declarara, enquanto medida de todas as coisas e acima de todas as coisas.

A tradição de se olhar para a tragédia grega como possível fórmula de renovação do teatro alemão iniciara-se exactamente no tempo de Winckelman. Com a passagem do neo-classicismo ao romantismo começou a perceber-se uma certa atitude de desafio ao ideal do grego sóbrio e sereno. Contudo, o romantismo degenerava, enfermando de excesso de moral cristã, uma degeneração iniciada muito antes, com a “tragédia cristã” de Corneille, Racine e Voltaire, e com o trazer para os palcos, ainda, no século do Iluminismo, as novas aspirações democráticas que anteviam o drama de realismo social.

Primeiro a defender a necessidade de criação de um teatro alemão que fosse tão forte quanto os casos inglês e francês, Herder apontaria a tragédia Grega como o exemplo a ser tomado. Lessing interessou-se sobretudo pela Poética de Aristóteles, que usou para criar o seu drama burguês, libertando o herói da condição de nobre, declarando a lei de unidade de acção como a única imprescindível, e apontando uma finalidade didáctica e moral à tragédia, na qual a catarse, segundo o seu entendimento, é “a transformação das paixões em práticas virtuosas” (LESSING 2005:117). Na sua *Dramaturgia de Hamburgo* empenha-se a construir os fundamentos teóricos para um teatro alemão a partir de duas vertentes essenciais: a aversão pelo teatro francês e a paixão pelo teatro grego. Pela sua extraordinária obra sobre estética, *Laocoonte*, viria a ter imensa responsabilidade na divulgação daquele ideal grego de nobreza, serenidade e proporção avançado por Winkelmann, com o acréscimo de que destacava a poesia como arte superior às artes plásticas. Ao contrário do pai da História de Arte, Lessing defendeu

nessa obra que os Gregos teriam considerado compatível o grito de angústia corporal com a grandeza da alma. Afirmou que “a primeira e mais alta lei da arte antiga [...] era a produção da Beleza” e que, “portanto esta Arte evitava toda a caricatura, todos os extremos de paixão que faziam fronteira com aquilo que era feio” (PHILLIMORE 1964: 8).

Inspirado por Lessing, Schiller levou a ideia de uma educação moral pela arte a um extremo, ao defender que “o prazer experimentado com o que é belo, comovente, sublime, reforça os nossos sentimentos morais [...]” (SCHILLER 1997: 28). Viu na tragédia Grega a tomada de responsabilidade do indivíduo que, no século do Iluminismo, se descobre dotado de livre arbítrio e dono de uma consciência individual que não está amparada pela protecção onipotente de um deus. Tentou, além disso, uma restituição – não eficaz – do coro à cena. A obsessão de Schiller em atribuir um fim moral à tragédia, e a forma como essa ideia se disseminou entre os alemães, que de resto também já a haviam acolhido por intermédio dos franceses, está em profunda contradição com a ideia nietzschiana do caos amoral do Uno-primordial manifestando-se através do poeta. Conceitos amiúde repetidos por Schiller, como o bom, o verdadeiro, o perfeito, o belo, o comovente e o sublime, em correlação com a arte, são precisamente aquilo a que Nietzsche veementemente se opõe. E constituem, igualmente, as categorias morais que, como vimos no Cap. III, se continuam a intrometer em Portugal, no princípio do século XX, no manifesto naturalista de Ernesto da Silva, que, procurando um teatro positivista como o proposto por Zola, não se consegue livrar da pesada herança schilleriana, assim como não o conseguiu Ramada Curto.

Regressando à tradição alemã de se tomar o teatro grego como exemplo para a construção de um teatro nacional, a Schelling interessou, essencialmente, a ideia de culpa trágica, um conceito para ele dependente tanto da moral corrente como de um tipo de orgulho que o protagonista ignora possuir. Esse orgulho reside frequentemente na sua solitude, “fonte tanto da sua força como do seu destino trágico” (SILK & STERN 1981: 3). Hegel destaca a oposição entre as forças colectivas, representadas pelo coro, e a força individual. Para Schopenhauer, a tragédia Grega mostra a obstinação desmedida da “vontade” enredando o homem em permanentes dissabores. A contemplação dessa “vontade” em acção, em forma de teatro, apazigua a “vontade” dentro do espectador e ensina a resignação à condição do homem enquanto sofredor. Resignação, sobriedade, serenidade, nobreza, livre arbítrio, todas estas concepções do homem grego, Nietzsche

se dispunha então a desmontar e a oferecer o verdadeiro relance global do espírito trágico que outrora animara aquele povo.

Como professor de filologia clássica em Basileia, e embora altamente influenciado pelas ideias de Winckelmann, Nietzsche encontrou-se sozinho quando pretendeu disputar esta ideia de sobriedade impassível dos Gregos. O ataque era primeiramente dirigido à classe filológica, a quem chamava de “filosofastos” e de “filisteus eruditos” (Nietzsche, 1987: 3), convenientemente refugiados na especialização para evitar o questionamento. Não existia outra coisa, no mundo cultural alemão, que causasse mais aversão ao espírito de Nietzsche do que a especialização. Desde início que se movimentara da música para a ciência, da poesia para a vida, sem sentir muros entre os diversos quartos da experiência humana. Com vista a uma prática acadêmica mais generalista tentara uma transferência para a cátedra de filosofia, solicitação que lhe foi negada sob o pretexto de não ter ainda obra relevante naquela área.

A obra *Psyche* (1925), de Erwin Rohde, amigo de Nietzsche, causara agradável impressão no universo acadêmico. Uma misteriosa e fascinante ideia parecia tratar esta obra, a de que emergindo da Trácia, o culto primitivo e de paixões violentas a Dioniso se disseminara até à Grécia, onde se retemperou pela influência civilizacional Grega, dando origem à tragédia ática. Foi um novo alento para Nietzsche. De repente tornou-se-lhe claro o elo que o levaria dos Gregos até à arte moderna de Wagner, passando pela crítica dos “filosofastos”. A intensidade com que a sua obra foi repudiada pela classe dos filólogos, representada por Wilamowitz Mollendorf que o acusou de “genialidade imaginada, e de petulância, de ignorância e falta de amor à verdade” (FINK *op. cit.*: 12) mostra o quão bem foram as baterias apontadas ao cerne de um problema que era não só o da filologia, ou o do espírito científico e cultural contemporâneo, mas também o da identidade nacional e, principalmente, do ideal que lhe sobrejazia.

A imagem do culto de instintos violentos a Dioniso, espalhando-se a partir da Trácia em vagas de embriaguez e dança que acometiam aldeia após aldeia, até alcançarem a muralha civilizacional Grega, constituía uma forte metáfora do caminho da Alemanha até ao presente. Em tempos do Império Romano, os povos a leste do Reno haviam sido considerados como os mais bárbaros entre os bárbaros, conhecidos pelo seu amor à “Liberdade” – palavra que etimologicamente deriva de uma divindade sucedânea de Dioniso, o deus romano *Liber*, que tinha as funções da fertilidade e da embriaguez e se

representava falicamente. Com a queda do Império e o advento do Cristianismo, estes povos formar-se-iam em Sacro Império Romano-Germânico, desejando livrarem-se da fama de bárbaros e assumindo para si, com Otão, a função civilizadora do mundo, debaixo da efígie da moral cristã. No século XIX, após a guerra franco-prussiana, (na qual Nietzsche participaria como enfermeiro), dar-se-ia a unificação da Alemanha, e o forjar de uma identidade nacional coesa, entre uma miríade de ducados e principados com os seus costumes e dialectos próprios, era mais necessário que nunca. O modelo foi o da Grécia Antiga, que já há mais de uma centena de anos, desde Winkelmann e Lessing, se vinha a aprimorar e a interiorizar na cultura alemã.

No entanto, quão bem interpretado fora esse modelo? Não estariam os filólogos alemães, e restante mundo cultural, ao forçar este modelo de sobriedade e proporção nobres, a tentar apagar o passado nacional bárbaro e instintivo, tão semelhante ao dos devotos daquele obscuro culto clássico? Nietzsche cria que o barbarismo, não a sobriedade e a proporção, figurava como marca distintiva dos alemães. Odiava os seus compatriotas no que se referia a este traço, e tirando uma curta vertigem nacionalista que o levava a alistar-se na guerra franco-prussiana, declarava abertamente a sua aversão ao nacionalismo. O amor pela Grécia clássica – que era para muitos como a saudade de uma terra natal nunca conhecida – assim como a distância idiossincrática dos seus compatriotas, era já visível aos seus dezassete anos quando escreveu sobre o poema de Holderlin, *Hiperion*, que “em lado nenhum a saudade pela Grécia foi revelada em tons mais puros” e que o poeta disferia “palavras afiadas e cortantes ao «barbarismo» alemão”. (NIETZSCHE *apud* Silk & Stern, 1981: 22). Compreendemos, pois, que revelar esse barbarismo escondido sob a aparência de seriedade do “filisteu erudito” alemão tenha sido levado a cabo não só com espírito de missão académica como também com certa fruição pessoal, deixando vibrar intensamente a sua subjectividade. Sobre tudo isso caiu Willamowitz Mollendorf, e sentia já a segurança de toda a classe académica apoiando-o, quando desferiu a sua segunda crítica da obra de Nietzsche, sentindo-se ressoar nas suas palavras algo que não poderá ter sido somente a defesa do método científico mas também a de um certo orgulho nacional ligado ao ideal do homem grego:

E aqui, eu vi falsificado o desenvolvimento de milhares de anos; as revelações da filosofia e da religião apagadas para deixar que um pessimismo sensabor fizesse as suas caretas agrídoces na terra árida; as imagens dos deuses com os quais a poesia e a arte

povoaram os nossos céus estilhaçados em pedaços para que a imagem do falso deus Richard Wagner pudesse ser venerada no seu pó. (MOLLENDORF *apud* Silk & Stern, 1983: 109)

Quando Wagner faz representar no seu “drama musical moderno” as personagens de Frica e Wotan, e demais divindades do panteão nórdico, o que Nietzsche viu, à partida, foi um movimento similar ao que nos Gregos fez substituir os antigos e irascíveis deuses ctónicos, como as terríveis Erínias, pelas divindades olímpicas, sóbrias e de formas harmoniosas. Por debaixo da aparente sobriedade alemã moviam-se, convulsivas, as paixões do deus da guerra e da deusa da fertilidade. Não se tratava da expulsão de uma ordem pela outra, mas sim da sua plena coexistência: a moral cristã docilizando o martelo de guerra de Thor, o paraíso dos “pobres de espírito” substituindo o Valhala dos corajosos guerreiros recebidos nos braços sensuais das valquírias. Como no caso grego, em que as divindades harmoniosas e serenas dos olímpicos apenas emprestavam um rosto apazível à sensibilidade humana para aquelas outras, primeiras, caóticas, monstruosas e incompreensíveis, das Fúrias, das Harpias e de *Kronos* devorador dos filhos. Porque “a fim de poder viver foram os Gregos obrigados a criar esses deuses da maior necessidade [...] de tal maneira que a primitiva, titânica ordem divina do terror se transformasse por aquela ordem de beleza apolínica, com paulatinas transformações, na olímpica ordem divina da alegria [...]” (NIETZSCHE 1948: 49).

À antiga ordem da vingança ancestral, da lei de Talião, sobrepunha-se a da sacralidade da vida humana e da compaixão²¹. As inclementes Erínias transformavam-se em generosas Euménides, protectoras da *polis*, mas por debaixo as paixões mantinham-se tão violentas e inapaziguáveis como antes haviam sido. Igualmente, nos dias de Nietzsche, o moderno deus Ciência, com a sua face distinta e nobre, e com o seu optimismo absurdo na capacidade de conhecer, não passava da máscara humana do fundo imperscrutável do universo. E de vez em quando, como a cabriolice de um demónio travesso, o próprio fundo imperscrutável se manifestava no moderno deus Ciência com embaraçosa evidência: não descobrira Darwin que descendíamos de símios? Que pertencíamos à ordem dos primatas? E uma década antes de Darwin, num brilhante salto intuitivo, não havia já dito Schopenhauer que éramos escravos dos instintos que preservam a espécie? Estava claro que “o caminho em direcção aos inícios

²¹ “Efectivamente, os gregos esforçaram-se por vencer os horrores causados pela teogonia, extinguir a vingança como imposição ancestral – lei recebida das épocas em que imperavam os deuses ctonianos (sic).” (SCARLATTI 1945: 49)

leva por toda a parte à barbárie” (NIETZSCHE 1987: 4). Por debaixo da sobrecasaca do erudito iluminado dos seus tempos, entrevira Nietzsche o violento lúbrico do culto dionisíaco, da mesma forma que Darwin se apercebera de estar afinal rodeado de primatas elucidados. Se apenas por um segundo se lhes pudesse retirar aquele figurino embelezador da moral cristã e burguesa, poderíamos, por fim, aperceber-nos das nossas verdadeiras insuficiências e voltar atrás onde nos transviáramos no caminho. Voltar atrás significava, é claro, voltar ao verdadeiro entendimento grego. Mas enquanto a razão, “o bom”, e “o belo” permanecessem sacralizados, a porta para tão precioso entendimento permaneceria fechada.

Ainda que mais tarde viesse a desconsiderar como uma febre passageira o seu entusiasmo wagneriano, assim como a profecia na iminente ressurreição da sociedade pela regeneração das artes, a mitologia nórdica aliada à música de Wagner surgiu então a Nietzsche como um há muito aguardado intruso desafiando o moderno deus Ciência – como outrora Dioniso Zagreu surgiu entre os deuses olímpicos como símbolo da velha ordem dos deuses ctônicos. Wagner desapareceria do postulado nietzschiano, recolhido à moral cristã, e sem coragem para abraçar a função messiânica a que o seu protegido o desafiara. Uma “ofensa mortal” diria Nietzsche. Dioniso, porém, ficava, como ficaria para sempre uma vez que se tratava da manifestação do próprio fundo primordial do universo convulsionando-se em devir. Despedaçado pelos Titãs, castigado pelo hábito desafiador de, enquanto criança, se sentar no trono de Zeus, os pedaços do seu coração foram reunidos e restituídos à vida por Apolo²². A mensagem por detrás deste mito é a mesma daquela antiga e estarecedora descoberta de Heraclito: “O uno é o múltiplo” (HERACLITO *apud* Nietzsche 1987: 12).

Em *A Filosofia na Idade Trágica dos Gregos* (1987), obra inacabada escrita em meados de 1873 mas só publicada postumamente, Nietzsche chama a si a tarefa de contar “três anedotas de cada sistema” (*Idem*: 2) dos filósofos gregos pré-socráticos que ilustram: a ineficácia da razão enquanto instrumento de conhecimento do Todo; as vantagens da intuição; e as sementes da ideia platónica – para ele, falsa – da existência de um mundo de ideias puras, incólume aos erros dos sentidos e, portanto, à aparência, através do qual é possível aceder à realidade. Para Eugen Fink (*op. cit.*: 5) é nas obras

²² Scarlatti cita a este propósito, em nota de rodapé, uma nota de Mário Meunier na tradução de *Fedon*, de Platão: “Baco, despedaçado pelos Titãs, escreve Olimpíodoro, é a alma humana dividida pelas paixões; e os pedaços do corpo de Baco reunidos por Apolo são o símbolo da passagem da vida tormentosa das paixões à vida una e simples da inteligência” (SCARLATTI 1945: 50).

póstumas de Nietzsche que podemos ver esquematizado o seu programa filosófico, pois em todas aquelas que trouxe a público se empenhou voluntariamente a mascarar o conteúdo, a destruir o encadeamento lógico, apresentando uma filosofia “ofuscada por uma arte literária conhecedora de todos os encantamentos e de todas as seduções; desfigurada pela tremenda subjectividade do seu autor, pelo seu infinito e atormentado olhar-se a si mesmo ao espelho” (*Idem*: 7).

Em *A Filosofia da Idade Trágica dos Gregos* podemos aceder à génese da sua inspiração em Heraclito que está na base da tese de *A Origem da Tragédia*, assim como demonstra o caminho paulatino que levou à degeneração da filosofia pelos eleatas, degeneração essa que para ele culmina com Sócrates e Platão, a quem atribui a paternalidade da moral cristã (“platonismo para o povo”). Inacabada, a obra termina abruptamente com Anaxágoras, mas consegue ainda assim determinar o ponto de viragem, e de degeneração, na filosofia Grega a partir de Parménides. Antes de deste, Heraclito é apresentado como o mais completo, e o último, dos filósofos puramente intuitivos.

Tales de Mileto começa por afirmar que “a água é a origem e a matriz de todas as coisas” (NIETZSCHE *op. cit.*: 6). Enquanto em termos de física se pode constatar imediatamente ser falsa a proposição, em termos metafísicos expressa a realidade incontestável de que “Tudo é um” (*Idem*). Operando por dedução, por nexo de causalidade, seria impossível a Tales chegar à mesma conclusão. O que o distingue dos seus antecessores é que abandona completamente as metáforas e alegorias mitológicas e as efabulações, tenta uma compreensão física por observação da natureza e expressa, em simultâneo, uma intuição metafísica. O importante não é aqui que um elemento específico, a água, o fogo ou a terra, seja o princípio e a raiz das coisas, mas sim que as coisas só aparentemente são múltiplas, que “tudo é um”, que só o ser humano, por vício da faculdade da inteligência, as decompõe em unidades e lhes atribui uma independência que na realidade não existe. O que permite ao filósofo atingir com rapidez o que ao cientista levaria uma infinidade de deduções de causalidade é a intuição: “[...] Sobre leves esteios, ela salta para diante: a esperança e o pressentimento põem asas em seus pés. Pesadamente, o entendimento calculador arqueja em seu encaço [...]” (*Ibidem*: 7)

Com Anaximandro, a filosofia distancia-se ainda mais da preocupação física sobre o elemento original, e a primeira questão ética é introduzida. Todas as coisas que vêm à existência também têm que perecer. Seja terra ou água, quente ou frio, o que possui propriedades determinadas encontra o seu fim. Mas nada que é infinito pode ser igualmente acabado, o que seria um paradoxo. Por isso, o ser original, deve ser isento de propriedades determinadas, deve ser “O Indeterminado” (apeiron). Emancipando-se do ser original, do Indeterminado, todas as coisas expiam com o seu fim o “pecado” de vir à existência; porque:

[...] os mares se retraem e secam; a concha sobre a montanha vos mostra o quanto já secaram; o fogo desde já, destrói vosso mundo, que, no fim, se esvairá em vapor e fumo. Mas sempre, de novo, voltará a edificar-se um tal mundo de inconstância: quem seria capaz de livrar-vos da maldição do vir-a-ser? (ANAXIMANDRO *apud* Nietzsche, *op. cit.*: 9)

Como podia o determinado nascer do Indeterminado foi questão que Anaximandro deixou por responder. Heraclito de Éfeso duvidou da proposição do seu antecessor de que a justiça podia provir do arbítrio, a ordem do caos, o ser do não-ser, o mundo físico do mundo metafísico. Declarou a inexistência do ser e proclamou o domínio eterno do devir.

Só vejo o devir. Não vos deixeis enganar! É à vossa vista curta e não à essência das coisas que se deve o fato de julgardes encontrar terra firme no mar do devir e da evanescência. Usais os nomes das coisas como se tivessem uma duração fixa; mas até o próprio rio, no qual entraís pela segunda vez, já não é o mesmo que era da primeira vez. (HERACLITO *apud* Nietzsche, *op. cit.*: 9)

Para Nietzsche, Heraclito é o exemplo mais alto do poder da intuição. Ele conseguiu desligar-se da proposição física e da proposição moral dos seus antecessores e ficar sem chão, suspenso na terrível inconstância amoral e irracional do devir. O seu pensamento manifesta-se com um desprezo quase absoluto contra o método dedutivo, o que levou Aristóteles a acusá-lo de “crime supremo perante o tribunal da razão” (*Idem*: 31). Deixando de ser relativos à experiência humana, tempo e espaço diluem-se no infinito e desaparecem.

Para os subsequentes filósofos pré-socráticos, Parménides, Zenão e Anaxágoras o caminho trilhado descrito por Nietzsche parece ter sido um acumular de exercícios

lógicos cada vez mais complexos que, chegados a um beco sem saída, de repente se voltam para a intuição em seu auxílio, e acabam por concluir o mesmo que Heráclito desvendara por caminho mais directo. Discípulo de Parménides, Zenão de Eleia fez a primeira crítica do aparelho do conhecimento com as suas metáforas paradoxais como a da corrida entre Aquiles e a tartaruga, provando a infinitude divisível do curto espaço entre o veloz guerreiro e o lento animal, e a da flecha que estando em movimento está ao mesmo tempo em repouso em cada unidade ínfima de espaço. Porém, demonstrando a ilusão do espaço e do tempo refugiou-se, como o seu antecessor, no mundo dos supostos conceitos puros e eternos. O mesmo sobre o qual, mais tarde, Platão viria a declarar serem o meio de se estar acima da ilusão dos sentidos e de se aceder à verdade das coisas, ao “ser-aí” (*Ibidem*: 21). Mas se o órgão onde se produzia a ilusão dos sentidos, a razão, deixando-se ludibriar, era o mesmo que acedia a tais conceitos puros e eternos, como se poderia afiançar que também estes não o ludibriavam?

Iniciando a sua tese de *A Origem da Tragédia*, Nietzsche parte imediatamente de uma afirmação como a de Tales quando este declarou que a origem e a matriz de todas as coisas era a água. No lugar da água, e na tradição de Heraclito de considerar os opostos em permanente luta, gerando novas propriedades, Nietzsche coloca o espírito dionisíaco e o apolíneo. O que se segue não é uma tentativa de maior elucidação lógica destes conceitos, mas sim a de continuar a assegurar para eles um lugar elusivo e obscuro com metáforas como o sonho e a embriaguez, a aparência manifestando-se na forma, e o Uno-primordial criando a música. A cada explicação mística antecede uma afirmação intuitiva, que não se sabe donde provém, logo à partida cheia de segurança na sua absoluta infalibilidade. Como em Heraclito, em que o que é pode simultaneamente não ser, as proposições que aparentemente se anulam coexistem, como a força dionisíaca do Uno-primordial, que não obstante se encontrar em antítese com a força apolínea, é igualmente a sua geradora. Este é o estilo intuitivo de Nietzsche, propositadamente orquestrado para criar brechas no raciocínio lógico e exigir do seu leitor, logo de início, uma atitude que não é a do leitor de um postulado científico mas antes a de um iniciado místico ou de um fruidor de uma obra estética. Na sua própria tese, com a sua capacidade poética, não se limita a defender o artista como veículo do Uno-primordial, age também ele como que possuído por essa eterna força cósmica. Buscando as primeiras manifestações estéticas do apolíneo e dionisíaco na Grécia, acaba por oferecer-nos também, ainda que indirectamente, uma explicação para este seu

estilo fragmentário. Homero e Arquíloco, surgem em forte antagonismo, como os exemplos primevos daquelas tendências estéticas, porque “somente estas figuras, totalmente originais e das quais emana sobre todo o mundo posterior grego um rio de fogo, são dignas de consideração” (NIETZSCHE 1948: 58).

Olhando para as obras dos dois autores gregos, a moderna teoria da estética literária conseguira apenas afirmar tratar-se do objectivo épico contra o subjectivo lírico, e em realizando esta análise lançava sobre o subjectivismo do “eu” lírico um anátema pela sua falta de pudor na expressão egoísta. Arquíloco, expressando-se na primeira pessoa, confessava a sua alma, revelava o seu amor e o seu ódio às filhas de Licambes e “toda a escala cromática das suas paixões e dos seus desejos [...]” (*Idem*: 59). Porém, habituáramo-nos a exigir o desinteresse pessoal da arte, exigíamos que, para que lhe fosse aposto o selo de “arte”, uma obra tivesse primeiro de superar o “eu”. De alguma forma parecíamos estar adormecidos para essa verdade estarrecedora de que o “eu” do poeta lírico não é a expressão do seu “eu” individual, mas sim a expressão de algo muito mais fundo e oculto. Homero, o poeta das formas, o poeta plástico, mostrava o seu Ulisses zangado portando ainda assim a nobreza de gesto e de feições. Arquíloco lançava mão das suas fúrias, dos seus desgostos, das suas paixões, e pintava com elas uma canção cuja variedade musical e imagística só encontrava paralelo no próprio caos universal.

Em carta a Erwin Rohde, Nietzsche afirmara uma vez, ainda antes de escrever a sua obra inicial, que o seu maior objectivo era superar o *Laocoonte* de Lessing. É nesta discussão dos dois poetas antagónicos, Homero e Arquíloco, que a nosso ver *Laocoonte* é superado. Ou poder-se-á, pelo menos, falar de uma progressiva evolução das ideias estéticas: a estátua falante de Winkelmann passa a poder gritar de angústia, com Lessing, mantendo a forma apolínea do corpo, e com Nietzsche esse grito de angústia é já levado “a toda a escala cromática das [...] paixões e dos [...] desejos” (NIETZSCHE *op. cit.*: 59). Supera-o também na medida em que introduz à consideração a música e o drama, artes que Lessing deixara de fora para se ocupar somente das artes plásticas e da poesia. Além do mais, a teoria do filósofo alemão não se esgotava na estética. Conseguia entrever na arte uma função que não era a que Lessing lhe atribuíra, que não era a função da criação do belo, e declarava o artista como meio – *medium* – da manifestação do caos do Uno-primordial. Fazendo-o, libertava também o artista de uma consciência moral, sobretudo a que o atormentara desde Eurípides e o socratismo. O

“Belo” de Lessing era estilizado para ser substituído por todas as variações emocionais do artista, e o “Bom” era exilado para a terra de ninguém para deixar vibrar a poesia amoral do “Ser único”. Se por acaso surgiam aqui e ali, na obra do artista, não passavam de máscaras através das quais a realidade se nos tornava psicologicamente mais digerível, pois tal como Zeus, não era possível olhar para ela na sua forma pura e original, o trovão.

Em verdade é Arquíloco, o homem apaixonadamente ardente, que ama e odeia, nada mais que uma visão do génio mundial e que exprime simbolicamente sua dor primitiva, naquele exemplo do homem chamado Arquíloco. (NIETZSCHE 1948: 61)

Nietzsche, que se encontrava próximo no tempo de uma revivificação da teoria platónica por intermédio de Kant, recuperou a teoria de Heraclito e afastou com desprezo e confiança instintiva a dos conceitos puros e eternos. Tudo era o devir num permanente jogo de opostos de criação e destruição. Entre as obras humanas, na absoluta falta de funcionalidade da arte, assim como no prazer irracional na sua contemplação, encontrou Nietzsche o exemplo mais lapidar da acção do devir, pois “[...] só é justificada a essência do mundo como fenómeno estético” (*Idem*: 23).

Esse foi o cerne da sua *A Origem da Tragédia*, que desde logo interessou aos reformadores do teatro, pois se a essência do mundo se justificava por um fenómeno estético, a enfermidade dos fenómenos estéticos, como a do teatro em geral, poderia dever-se a terem deixado de refletir a essência do mundo. O que impediria esse movimento? Nietzsche apontava o dedo a Sócrates, o “homem teórico”, e ao desdobramento evolutivo das suas ideias em moral cristã e moderno optimismo científico. Como já vimos (cf. cap. III e IV), quando no séc. XIX, a moral cristã subiu aos palcos aliada às recentes ideias democráticas, gerou-se o drama ultra-romântico, enquanto o optimismo científico originaria o drama naturalista e o cinema obcecado com a realidade aparente e sem preocupação com o símbolo. Toda esta moralidade, crença no lugar superior do homem dentro do universo, e optimismo científico podiam apenas dar pequenos passos quando em comparação com os saltos majestosos da intuição. O homem ía agora ao teatro para raciocinar em vez de intuir, o registro fotográfico e documental sobrepusera-se ao simbólico. Estabelecera-se um verdadeiro didatismo moral em torno dos “conceitos eternos” platónicos, do “Belo” e do “Bom”.

Ou, em alternativa, procurava-se a distração no entretenimento, sendo o entretenimento ainda mais aparência do mundo. Um povo sem coragem deixara de poder olhar o fundo abissal do Uno-primordial. Talvez, restituindo-se ao teatro o seu lugar original se pudesse também restituir a coragem ao povo. Na pessoa do génio artístico depositava-se toda esta esperança de regeneração.

Capítulo VI

O DON JUAN SUBLIMADO

Reconhecida toda a importância da grande descoberta, é indispensável joeirar as deduções do filósofo alemão; aproveitar delas, somente, as ideias onde fulge a sua clarividência; desprezar aquelas onde se entranhou a sua obcecação negativista. Visionário e semi-louco, o génio estupendo de Nietzsche vagueava em plena desordem mental. (SCARLATTI 1945: 45)

Talvez no texto que se segue, mais que em outros até agora apresentados, nos preparemos para cometer um enorme crime contra o espírito do positivismo. Ainda que possamos ser acusados de andar apenas a coser uma manta de retalhos teóricos, temos de alertar, tal como Nietzsche, que é com a visão intuitiva, e nem sempre com a racional, que temos de olhar para aquilo que é verdadeiramente grande. Esta advertência é necessária se vamos fazer a pergunta que se segue: como é que do trágico nietzschiano pode Scarlatti chegar ao drama de George Bernard Shaw, com o seu estilo platónico, trejeitos do cómico e evidente programa político? E como é que, para cúmulo das nossas sensibilidades positivistas, traça esse caminho tão inusitado passando pela psicanálise de Freud? Arriscar explicá-lo é quase arriscar o rótulo de misticismo. Temos de encontrar segurança para prosseguir no facto de que o que tratamos, o nosso campo de estudo, quer falemos de astros quer de grãos de areia, encontra-se sempre dentro da filosofia da estética e da História das ideias. E que das leis gerais da estética procuramos aferir a vitalidade do teatro dos anos 30, e em particular a do teatro português.

Não estaremos a fazer especulações fantásticas se afirmarmos que um dos factores que tornou a obra teórica de Scarlatti menos conhecida foi o sacrifício a outros deuses que não o do teatro. Nisto, ele foi mais um filósofo do que somente um apaixonado pelo

drama do seu tempo e pela tragédia clássica. Após muitas horas de estudo e alguns milhares de palavras escritas escolhemos não colocar aqui os nossos resumos sobre o interesse de Scarlatti em Freud, e como a sublimação erótica²³ se transforma em inspiração artística, porque entrando no campo da psicologia encurtamos aquele outro, o do teatro. Sem dúvida que se o teatro é mimético, e que além da cópia da natureza ele transmite ainda mais, como Nietzsche disse, o que se move para além do entendimento humano, então o campo do teatro é o campo de tudo, e nisto ele confunde-se com a filosofia. No entanto, devemos analisar o particular a fim de não nos perdermos na vastidão do geral, que é o efeito do teatro visto e sentido e não do teatro pensado. Pensamos, aqui, o teatro. Deixaremos portanto, de fora, a sublimação erótica e Freud, de que falaremos, talvez, quando escrevermos uma tese sobre Eduardo Scarlatti, o filósofo. No entanto, o autor escreveu prolificamente sobre este assunto, foi ele até o tema central da sua tese apresentada ao *V Congresso Internacional de Crítica Dramática e Musical*, e seria fazer-lhe certa injustiça não referir aqui, apenas ainda que em algumas linhas, o cerne dessas ideias a que chamou de “conclusão do mito da criação artística” (SCARLATTI 1945: 51).

Ao apolíneo e dionisíaco de Nietzsche decidiu Scarlatti adicionar uma partícula unificante: Eros-líbio, para Freud a verdadeira energia motivadora de toda a vida animal. Eros-líbio, categoria psicológica, uniria a “vontade” e a “representação”, o apolíneo e o dionisíaco, o “fenómeno” e a “coisa-em-si”. Não podemos deixar de reconhecer aqui as ideias de Platão em *O Banquete* (2008), onde Diotima revela que Eros provém de pais desiguais, porque ele conhece o amor, mas ainda assim sente falta dele e, dessa forma, o procura incessantemente²⁴. Na história do culto dionisíaco é evidente que há uma sublimação dos instintos mais violentos através do processo civilizacional até se chegar à tragédia clássica. Nietzsche diz que Arquíloco canta com

²³ “Sublimação erótica”: expressão de Scarlatti que contém certo pleonasmo, pois o que é erótico é já instinto sublimado. No entanto, o autor lembra que “os Gregos faziam a distinção entre Eros vulgar e Eros sublime” (op. cit.: 51). Freud usa as expressões “sublimação dos instintos” e “deslocamentos de libido” (FREUD op. cit.).

²⁴ Scarlatti não cita a passagem de *O Banquete* a que nos referimos, mas uma outra que nos dá a “definição do génio humano”:

“- O que é, pois, Eros? Será mortal?
 - De maneira nenhuma.
 - O que é então?
 - Como já te disse está entre o mortal e o imortal.
 - Mas o que é ele, afinal, Diotime?
 - É um grande génio, Sócrates, porque todo o génio está entre o que é mortal e o que é divino.
 - E qual é a função dos génios?
 - Serem os mensageiros e os intérpretes dos homens para os deuses e destes para os homens.
 - ...Preenchendo o intervalo que separa o homem de Deus, os génios unem o grande Todo a si mesmo” (PLATÃO apud Scarlatti op. cit.: 50)

uma voz que não é a sua, que é a do fundo caótico do universo; enquanto que Schopenhauer, ainda antes, afirmava que éramos escravos dos instintos que preservam a espécie, teoria que tomou considerável relevo com Darwin. Então, poderia ser esta voz, que animava a poesia de Arquíloco, e logo também a de todos os bons poetas, a voz do Eros-líbido freudiano?

No auge do sentimento de amor, a fronteira entre ego e objecto ameaça desaparecer. Contra todas as provas de seus sentidos, um homem que se ache enamorado declara que “eu” e “tu” são um só, e está preparado para se conduzir como se isso constituísse um facto. (FREUD 1997)

A nossa síntese confunde porque não desejamos tomar com ela mais espaço que o estritamente necessário, para que possamos retomar de imediato o problema teatral. Devemos concluir, embora o assunto não dispense maior consideração num outro trabalho de teor filosófico, que sendo o Uno-primordial o Todo universal, isto é, o dionisíaco, não havia qualquer necessidade de uma partícula unificante, uma vez que o Uno-primordial é, precisamente, uno. Laborou, aqui, em erro Eduardo Scarlatti com a sua actualização freudiana de Nietzsche, pois a psicologia de Freud referia-se ao humano, enquanto a teoria de Nietzsche se espalhava no infinito cósmico. O que poderíamos dizer, talvez, é que essa energia dionisíaca se manifesta na maioria das espécies animais – não todas – na forma de Eros-líbido, isto é, na forma do instinto para a procriação sexual. Tendo o ser humano alcançado a libertação do ciclo do cio, e podendo este manifestar-se a qualquer altura, refreou-o e substitui-o, por sublimação, através da faculdade da imaginação. É isto que, resumido por nós de forma abrupta e possivelmente pouco clara, Scarlatti pretende expressar quando diz:

Julgo, pois, completar o mito da criação artística, dizendo que a evolução progressiva da arte é o resultado da consubstanciação do «espírito apolíneo» e do «espírito dionisíaco» – provocada pela sublimação erótica. (SCARLATTI 1945: 51)

Assim, explicada a razão pela qual Arquíloco cantava extremos de paixão por não poder alcançar as filhas de Licambes, urge retornarmos rapidamente ao problema teatral. E dentro do problema teatral temos de virar a nossa atenção abruptamente de Arquíloco para Don Juan, ele sim a personagem símbolo moderno da manifestação irrefreada dos instintos eróticos. Temos aqui que jogar com essa condição fabulística do “e se”. E se uma sublimação total dos instintos irrefreados de Don Juan se operasse

investindo esta toda essa energia libidinal nos mais altos ideais ascéticos da humanidade? Tal é a premissa de George Bernard Shaw em *Homem e Super-homem* (2003). Shaw, que também fora extremamente influenciado por Nietzsche, e possuindo o fascínio das personagens-tese, mostrava ele mesmo a sua versão do “sobre-homem”. E de repente, como um monstro de muitas cabeças, a teoria filosófica, a psicológica e as novas aspirações marxistas para a humanidade surgiam concentradas. O método de apresentação de tudo isto era uma espécie de drama platónico, que evoluíra aliado à política desde a Revolução Francesa, e desde Lessing, entrecortado por passagens de sonho e alucinação, como as herdadas pelo simbolismo.

Nietzsche tirou a moral das artes e declarou o artista como *medium* do “Ser único”. Através deste *medium* do “Ser único”, o artista, uma regeneração social poderia ser alcançada, a antiga moral escrita em pedra despenhar-se-ia do seu pedestal e livre dela o indivíduo encontraria valor neste mundo, parando de sonhar com um além. É destes dois mundos que George Bernard Shaw fala. Talvez fosse impossível encontrar mais nos céus que as estátuas marmóreas falantes de Winkelmann e de Lessing e seu ideal estético do “Bom” e do “Belo”. Talvez fosse possível descobrir as Erínias ocultas sob as máscaras dos deuses apolíneos. Se Eurípides, com a filosofia socrática, matara o trágico, talvez Shaw (ou Pirandello), com filosofia *nietzschiana*, o fizesse reviver.

A utopia é a filha maior da estética. O uso didáctico e propagandístico da utopia é uma apropriação pragmática da estética, com vista à organização política das forças sociais. A promessa política de concretização efectiva do não-lugar (*u-topos*) divide ou aplanha, ao seu redor, as forças contraditórias da sociedade. Em todo o caso, a filha maior da estética suplanta a progenitora, pela sua promessa de pão material, em vez de espiritual, para todos os homens sobre a terra. A estética, *fons et origo* de todo o não-lugar, vê-se assim relegada ao lugar subalterno de servir pragmaticamente a sua descendente: a utopia (cf. MARCUSE 1969: 64-91).

Nietzsche nutria um desprezo considerável pelos dramaturgos franceses, e em particular por Victor Hugo, pela sua cedência ao campo político no que concerne aos ideais democráticos. A arte, aquilo que era a expressão desorganizada do Todo, passa de novo a incluir o socrático ao chamar a ela a função de organizadora e educadora política do povo. Já Schiller, outrora, nos seus *Textos Sobre o Belo e o Sublime* (1997), ensinara como esconder o didactismo político e moral sob a aparência da arte. É, em toda a

Europa, sobre os palcos, a *Liberdade guiando o povo*, de Delacroix (1830). Romantismo e ideal democrático uniam-se, e Winkelmann, Lessing, Hugo e Robespierre estavam agora, figuradamente, lado a lado. Que pena que criticando o socratismo na arte, Scarlatti não se apercebera que o voltava a introduzir de novo com a sua aspiração marxista. A regeneração da sociedade pelo artista, pelo questionamento do valor, que Nietzsche defendera e mesmo profetizara, facilmente havia degenerado na reforma da sociedade pelo artista mediante o ideal político, habilmente disfarçado no diálogo platónico. Era o “Belo” e o “Bom” sobre outras vestes e Scarlatti fazia o seu mote das palavras de Schiller no *Hino à Alegria*, de Beethoven (1823), quando em coros assombrosos se cantava “Abraçai-vos milhões de seres” ouvindo ele, em vez, “milhões de proletários, uni-vos!” (SCARLATTI 1945: 19).

Pese embora a forma fixa e decadente do drama burguês de Ramada Curto, e o facto de que também era veículo de determinados ideais políticos, o dramaturgo português esteve inteiramente certo quando em resposta a Eduardo Scarlatti afirmou que no domínio da arte não devia reinar a política. Quão socrático era Scarlatti, apesar da adoração das ideias de Nietzsche, dá-nos ele mesmo uma ideia quando diz “o pensamento que, no dizer do eminente crítico Adriano Tilgher, constitui «o verdadeiro protagonista do novo teatro», desempenha nas obras de Ramada Curto um papel insignificante” (SCARLATTI 1936: 143). Embora com “pensamento” se referisse aqui às ilusões existenciais criadas por Pirandello, estavam nesta categoria implícitos também os dramas platónicos de Ibsen e de Shaw, assim como a função de didactismo político que ensinaria o povo a libertar-se das grilhetas do fascismo²⁵ e a percorrer a estrada para a democracia. Este facto terá prejudicado talvez como nenhum outro a teoria estética de Eduardo Scarlatti, mas era uma tendência geral da arte daquele período, e, como afirmámos no texto sobre a independência das categorias estéticas dos contextos políticos e sociais, a boa arte continuava a existir apesar de todo o mimetismo e didactismo político – e entre ela um dos casos mais flagrantes terá sido o de George Bernard Shaw. Podemos mesmo afirmar que Shaw, tal como outrora Aristófanes, foi bom dramaturgo apesar da política, e não devido à política. Em todo o caso o drama dos anos 30 socratizara-se – ou platonizara-se – de tal forma que mesmo Eurípides, regressando do Além, seria confundido com um bárbaro.

²⁵ Ver nota p. 18

Malgrado o peso das ideias eugénicas e neolamarckianas, o início do século XX é apaixonado pela possibilidade de criação de uma nova sociedade e de um novo ser humano. Esta moda, que se inicia com os engenheiros sociais da era da Revolução Francesa (como Fourier com o seu familistério, a construção arquitectónica que reorganizava a vida em sociedade e reconfigurava a família, que reinventava a coabitação e oferecia alternativas ao matrimónio e à economia libidinal) só terminaria com o fim da Segunda Grande Guerra, e com a revelação das consequências das experiências nacionais-socialistas de selecção artificial. Na era em que Scarlatti escreve *A Religião do Teatro*, não faltam as sugestões e as tentativas da criação de um super-homem: o super-homem nacional-socialista, com a sua pujança guerreira, aristocrática, pedida emprestada, em parte, à Vontade de Poder de Nietzsche; o super-homem salazarista, cúmulo lusitano de uma *aurea mediocritas* em reacção histórica à Primeira Grande Guerra e ao estado caótico e quase anárquico da Primeira República; e também o super-homem shaviano²⁶, ou super-homem socialista, fabiano, que se ergue da turbamulta para formar a nova “aristocracia de talento e intelecto”, como pretendida por Ruskin e Carlyle (PARECKH 1975).

Os super-homens de Scarlatti e de Shaw são tão só o artista e o homem-teórico, fruto de uma sublimação ascética total, o Don Juan shaviavo que rapidamente se entedia dos néctares dos Infernos e passa a aspirar ao sacrifício pelo colectivo. Ele é esse tipo de pessoa a que Freud, em *Mal-Estar na Civilização*, se referirá ao dizer que “Existem certos homens que contam com a admiração de seu contemporâneos, embora a grandeza deles repouse em atributos e realizações completamente estranhos aos objectivos e aos ideais da multidão” (FREUD 1997: 9).

A “argila sagrada” (título de outra obra de Scarlatti, 1925) do super-homem de George Bernard Shaw é pela primeira vez amassada pelas mãos de Tirso de Molina, monge espanhol medieval, que vai apelidar a sua criação *híbrica* de Don Juan, *El Burlador de Sevilla* (1616?-1630?). Esta criação é, à altura que nasce, uma formação reactiva contra a moral católica, um ser que se rege pelo princípio do prazer, que encontra o seu gozo puro tanto nos instintos veniais como na forma como cospe na face do deus cristão; é uma alegoria diabólica do pecador, sátiro medieval, e como tal o seu criador trá-lo à vida unicamente para o fazer sofrer o castigo divino e exemplar: a

²⁶ “Shaviano”: referente a George Bernard Shaw. É comum dizer-se das personagens do autor que se expressam em “diálogo shavio-socrático”.

estátua do homem que assassinou em duelo, pai da mulher que cortejava, regressa do Além arrastando-o para as chamas impiedosas do Inferno. Quando Molière (1665) pega na argila do célebre pecador, molda-a como farrante mais consumado; um verdadeiro mestre hedonista, Don Juan consente a expiação dos seus pecados, no entanto avisa ainda ter muito que pecar: até ao fim da sua vida. Arrependimento sim, mas depois da saciação absoluta. Com a sinfonia de Mozart (1787) já tudo se encontra projectado para dentro de uma ordem mística; a música confere a Don Juan um interior, um espírito; pela primeira vez as suas paixões começam a sugerir certo ascetismo e percebe-se nele uma moral própria. Mas é com Goethe (1808) que Don Juan, perdendo o seu nome e adoptando o de Fausto, se concretiza em verdadeiro desafiador da vontade divina e agente de uma transvaloração nietzschiana (pré-Nietzsche). Não mais se presta à confusão com Casanova. Ele levou, como diz Shaw, “a sua luta e a sua reconciliação com os deuses além do mero fazer amor, para dentro da política, da arte, esquemas para reclamar novos continentes ao oceano, e reconhecimento de um princípio de eterno feminino no universo” (SHAW 2003: 8). Couberam a Mozart e a Goethe as últimas palavras do século XVIII sobre o assunto, mas por altura em que se chega a meados do século XIX, “Don Juan tinha mudado o sexo tornando-se Dona Juana, escapando da Casa de Bonecas e afirmando-se como indivíduo em vez de mero item num espectáculo moral” (*Idem*: 8).

Em consequência desta transformação ao longo das épocas, Shaw não podia mais colocar em palco a personagem original de Molina. Não fora apenas Don Juan que mudara, também a sociedade de moral católica passara a sociedade burguesa, já nenhum aristocrata se atreveria a desafiar um comerciante, e as mulheres defendiam-se agora com meios legais e sociais terríveis contra qualquer homem que as ameaçasse. É neste ambiente que surge Jack Tanner, indivíduo idealista, céptico, impertinente ao meio alto-burguês a que pertence, autor de um panfleto revolucionário²⁷, e que deseja escapar à escravatura imposta pelas mulheres aos homens. No extremo oposto, Anne Whitefield, personificação daquilo que Shaw apelida de Força Vital, como que uma simplificada Vontade de Poder, que nos homens se expressa pela compulsão em acumular riqueza e nas mulheres pela de gerar descendência. Agentes supremos da natureza e da Força Vital, as mulheres surgem na visão de Shaw como as verdadeiras predadoras no jogo do amor, para cumprir a finalidade primeira da espécie: procriar. Emancipado da tirania

²⁷ *The Revolutionist's Handbook and Pocket Companion*. John Tanner, M.I.R.C. [Member of the Idle Rich Class] (2008).

sexual, o Don Juan sublimado é a presa mais difícil. É precisamente pela sua capacidade em se libertar da lei da espécie que ele se pode sacrificar em nome de um desígnio maior: o do bem social.

[Bernard Shaw] Pegou na figura clássica de Dom João e inoculando-lhe até um máximo o sentido filosófico moderno, libertou-o do desejo animal, elevou-o até ao amor humano, isto é, àquele que se derrama sobre a humanidade inteira – em aspirações de bem-comum. Cristalizando na figura de Dom João a curiosidade do sábio, a profundidade do filósofo e a sede de bondade do místico, Bernard Shaw fez da sua personagem um super-homem. (SCARLATTI 1936, vol. I: 89)

Homem e Super-Homem (2003), contudo, pouco passaria de uma peça convencional de costumes não fosse pelo seu *intermezzo* a que Shaw chamou de *Don Juan in Hell*. Neste sonho, peça dentro da peça, assistimos à colocação em prática da verdadeira transvaloração nietzschiana, à medida que vemos desconstruídos os não-lugares de Paraíso e de Inferno. Dona Ana de Ulloa, a mulher cortejada por Don Juan e causa da queda do *dissoluto punito*, morre aos oitenta anos e ressuscita... no Inferno. Por coincidência, ou não, é recebida pelo próprio Don Juan. Porque foi ela, pergunta-se a anciã sevilhana, parar ao Inferno se sempre observou os princípios que supostamente a guiariam ao Céu? Don Juan, que muito se assemelha a Jack Tanner (Juan Tenório) explica que “o Inferno é a casa da honra, dever, justiça e o resto das sete virtudes mortais. Toda a maldade na terra é feita em seu nome: onde mais senão no Inferno deveriam ter a sua recompensa?” (SHAW 2003: 107). O diálogo shavio-socrático que se segue, e ao qual se juntam a estátua do Comandante de Calatrava, agora grande amigo de Juan, e depois o próprio Lúcifer, pretende clarificar esta inusitada valorização. O outrora grande libertino, rei dos licenciosos, sente-se desconfortável e solitário no reino dos prazeres. Não há mesmo nada nesse reino que ele não tenha experimentado e apreendido na sua juventude desregrada, antes se sente enfastiado por tudo o que pretende atenuar o peso da existência: a beleza estética, a música calmante, os deleites sensoriais de vários tipos. Só uma ideia o consome permanentemente na Eternidade, a de escapar daquele Inferno para o Céu, onde se poderá entregar totalmente à contemplação e ao encaminhamento dos mortais. A estátua do Comandante de Calatrava, que foi parar à morada de Cristo, pretende o oposto: as nefelinas angelicais são-lhe de uma sensaboria intolerável, e a toda a hora desce aos Infernos para se divertir. O Diabo, que a princípio depositava grandes esperanças em Don Juan (logo se

desilude), consente com a troca. Segundo nos faz saber o monarca das profundezas, “o golfo [entre o Inferno e o Céu] é [apenas] a diferença entre o temperamento angélico e o diabólico”, na mesma medida em que não existe golfo físico entre a sala de aulas e o recinto de tourada, ou entre o hipódromo e a Ópera, e no entanto os frequentadores de um espaço não invadem o outro. Assim Don Juan se resolve a partir para o Céu, porque este “é a casa dos senhores da realidade” (*Idem*: 117), enquanto o Inferno se resume à “casa do irreal e dos demandadores da felicidade”.

Assim vemos como, por um lado, a teoria teatral de Scarlatti sofreu com a sua dispersão por assuntos políticos, psicológicos e filosóficos, e por outro lado, como essa era a tendência da época e a tradição já vinda de séculos anteriores. Tendo tido a perspicácia de ver na teoria de Nietzsche a definição das leis estéticas que poderiam regenerar a arte teatral, reintroduzindo o trágico, e também a regeneração da sociedade através da pessoa do génio inspirado, cedeu às tendências de alguns dos maiores nomes do teatro do seu tempo, como Shaw, de macular o trágico com o político. Além disso foi também ele defensor de um tipo de drama socrático que discutisse os problemas mais comuns, não desprezando a função de educar o povo. Como não é possível separar o homem das ideias do seu tempo, e das ideias a sua obra, percorremos caminhos aparentemente labirínticos. O teatro e o artista como factores centrais da regeneração social é o ponto mais central desta discussão. Tendo-se definido com Lessing (*Laocoonte*) que a poesia era uma forma de arte mais completa que a pintura, Nietzsche (e também Hugo) colocaria o drama como monarca absoluto reinando acima de todas as artes. Os dramaturgos viram-se assim com uma missão messiânica de operar na sociedade uma nova valoração moral, e a defesa da moral burguesa do mérito contra o direito divino aristocrático havia-se alastrado à defesa do proletariado. O cristianismo, materializando-se e oferecendo agora o reino dos céus na terra transmutara-se em marxismo, e Don Juan passava de desafiador da moral cristã a desafiador da moral do capital. George Bernard Shaw e Pirandello tentariam essa nova valoração, porém, não através do trágico, mas sim do próprio drama platónico, na medida em que questionavam o valor através de derivações dramáticas da *Alegoria da Caverna* (PLATÃO 2001). A carga messiânica que a figura do dramaturgo então adquirira seria objecto de crítica pelo encenador Inglês Edward Gordon Craig. Este último defendeu que uma regeneração do teatro deveria feita pelo retorno às formas dramáticas

primordiais, mas que a figura do dramaturgo teria de desaparecer primeiro. Isto não ficaria sem resposta por parte de Eduardo Scarlatti.

Capítulo VII

O HAMLET MUDO

Em defesa do uso da palavra no teatro, e em defesa do autor e do intérprete, Eduardo Scarlatti ousou um empreendimento difícil: criticar o aclamado encenador e teórico Edward Gordon Craig. Segundo o teórico português, as teorias do encenador inglês foram inferiores ao seu mérito artístico, embora muito poucos tenham conseguido ver como ele a confusão e contradição em que Craig se lançou ao tentar uma reforma teórica do teatro. Na verdade, as teorias do encenador foram aplaudidas e seguidas como uma bíblia do teatro por quantos encenadores então existiam. Porém, certos argumentos pareciam entrar em contradição entre si e fazer pouco sentido, se analisados atentamente como o fez Scarlatti. E esses argumentos não estavam só em contradição dentro da teoria geral de Craig, mas, também, entravam em conflito directo com a obra cénica que o inglês tinha apresentado nos palcos.

A questão principal levantada por Craig (1912), e alvo de crítica do teórico português, foi a do uso da palavra. Craig encenava sobretudo peças de Shakespeare, e foi com *Hamlet* (2007) que conheceu o sucesso nos palcos internacionais. Sentiu, no entanto, uma necessidade de demolir não só o teatro como era, mas também o seu ídolo, Shakespeare. Assim, postulou que a poesia do bardo havia sido escrita não para ser representada mas sim ouvida. Porque os espectáculos visuais daquele tempo eram as máscaras e os milagres, e as peças do dramaturgo renascentista não portavam qualquer relação com estas. Perfeitos em poesia e em melodia, os escritos do bardo estavam concluídos na forma poética e levá-los ao palco acrescentando-lhes cenário, figurinos, gestos e dança, seria querer completar o que já estava completo. Afirmou, portanto, nesta sequência de ideias, que a arte de Shakespeare havia sido erroneamente atribuída ao teatro, e que o seu lugar por direito era o da poesia. Porque, acrescentava Craig,

muitas das passagens poéticas de Shakespeare são impossíveis de encenar. Desta forma, e em contradição com a sua actividade artística, desferiu um primeiro ataque ao uso da palavra no teatro. E afirmou que a forma superior da poesia se expressar é através da dança, e a da prosa mediante o gesto.

Nesta última afirmação viu Scarlatti a contradição maior. Pois o próprio Craig havia reconhecido as limitações do corpo humano em expressar as verdades espirituais e desejou encontrar um meio sensível de expressão das mesmas. Não se apercebeu que esse meio já existia, e que “invert[ia] os pólos ao raciocínio (SCARLATTI 1945: 84). Porque antes da palavra está a dança e o gesto, forma primeira e dionisíaca de expressão, no antigo coro ditirâmico. Dizem-nos Nietzsche e Erwin Rohde, que o antigo ritual das bacantes se originou na Trácia, numa forma bárbara e orgiástica, que só ao chegar à Grécia se moderou pela influência civilizacional do culto de Apolo. Aos movimentos frenéticos e licenciosos do culto a Dioniso, emprestou o sentido apolíneo grego de forma e proporção a expressão intelectual da palavra. E assim o rio profundo e musical que agitava incontinentemente os corpos das ménades e dos sátiros, passou a ser expressável por intermédio da palavra, originando, por um lado, a tragédia e, por outro, a comédia.

Craig, todavia, no seu desejo de reforma absoluta do teatro, ambicionava uma demolição total do mesmo, e viu, portanto, os pólos de forma invertida: a palavra como natureza inferior e imperfeita da expressão e os gestos e a dança como ferramentas intelectualizadas e superiores da expressão. Ainda que tivesse acabado de nos dizer que o corpo, nas suas limitações, não podia expressar as mais profundas verdades espirituais.

Assim, Craig queria encontrar o instrumento de expressão sensível das verdades interiores, reconhecendo os limites corporais para essa expressão. Mas, num salto intelectual, não muito compreensível, que se acreditou ser de génio, quis abdicar da poesia. Este não é um dilema diferente ao que nos nossos dias opôs Jean-Pierre Sarrazac (2002) a Hans-Thies Lehmann (2006), defendendo o primeiro o uso variegado e rapsódico dos diferentes estilos de expressão literária, e contrapondo o segundo que o reinado da palavra como meio transmissor de ideias tinha chegado ao fim e que a preocupação com o conteúdo deveria agora ser substituída pela preocupação total com a forma.

Temos de dizer sobre este diferendo Sarrazac-Lehmann que não é a nossa função discutir aqui as suas ideias, porque, ainda que pertinentes, isso seria negar a originalidade às coisas primeiras. Com a sua radical e muito polémica proposta, Edward Gordon Craig lançou uma discussão, na qual Scarlatti foi um dos interlocutores, que propiciaria entre a gente do teatro motivação necessária para todo o tipo de experiências. Temos para nós que esta discussão, na sua “ingenuidade” e criatividade inicial é muito mais importante do que a que surgiu décadas mais tarde, com Lehmann e Sarrazac, que se apresentou como inovadora e original, recoberta de conceitos parcamente elucidados – e por isso mesmo geradores de polémica – como o “pós-dramático”. Com Edward Gordon Craig não se tenta ser “pós” do que quer que seja. Há a ideia de que as leis base do teatro jazem precisamente debaixo de toda a teoria e inovações com que os séculos XVIII e XIX as cobriram, e de que é necessário regressar a um início de simplicidade onde o actor é só gesto e símbolo através do gesto. Então, seria por fim possível ver a matriz universal do teatro e regenerá-lo, não apenas na Inglaterra ou na França, mas em todo o mundo, porque estas leis descobertas seriam, afinal, as universais. Uma vez determinadas estas formas básicas através das quais todo o teatro se expressa, nos últimos séculos desvirtuadas por miríades de teorias, seria então possível progredir, passo a passo, voltando a introduzir o autor, o músico, o pintor, etc. Mas para se chegar às leis iminentes e universais do teatro era primeiro necessário que este se despidisse de tudo quanto acumulou ao longo de séculos, e estudá-lo no seu estado mais pristino e singelo. Este não é o caso com Hans-Thies Lehmann, que não propõe um processo de regeneração do teatro, como faz Craig, mas que declara à partida a existência de uma forma evoluída e mais nobre do teatro – o pós-dramático – e uma forma primitiva, bruta, quase analfabeta, do teatro que faz uso do textual e do autor. Em todo o caso, não discutiremos aqui essas ideias, mais contemporâneas, porque há uma diferença entre procurar, como Craig, as razões da decadência do teatro, e a de se proclamar, como Lehmann, sumo-sacerdote de uma nova crença na modernidade e superioridade artística dos dias de hoje. Uma atitude é de insatisfação e de busca de processos para reformar, a outra é a de satisfação com a actualidade e a crença de que as ideias do presente são sempre mais evoluídas que as do passado, com a agravante de chamar a si a paternidade de uma discussão que se iniciara no fim do século XIX, início do século XX. Quanto a Sarrazac, a sua resposta a Lehmann tem uma grande vitalidade porque é... óbvia! Mas, como já dissemos, interessa-nos olhar para esta discussão na sua forma primeira e mais pura, ainda não enredada em extraordinários conceitos que

dizem mais do barroquismo intelectual da academia de hoje, do que da discussão da reforma teatral em si.

É suficiente, talvez, dizer em comparação com as ideias mais modernas sobre o pós-dramático, que tanto Hans-Thies Lehmann, hoje, como Craig, ontem, concordaram que a palavra devia ser som, música, e não veículo portador de ideias para expressar os movimentos e ritmos que o corpo não podia expressar. E desta forma, tanto um como o outro, se livravam da figura do autor, mas também da figura do actor enquanto intérprete. Libertando-se do autor o encenador inglês dizia-se assim dono e senhor da sua própria casa, como outrora Wagner que comprou o teatro onde exibiu as suas óperas. Não tinha que pedir emprestado ideias e não partilhava com outros teatros a encenação do mesmo trabalho. Este é o momento da consolidação da figura do encenador como a conhecemos hoje: alguém com o conhecimento geral de todos os ofícios e técnicas do teatro, e do qual Craig fazia depender toda a reforma do teatro. Para operar esta reforma, ele matava a palavra como veículo de expressão do não expressável pelo corpo, matava o autor para justificar a tutela absoluta do encenador, e transformava o actor, de intérprete em marionete. Sobre este destronamento do autor pelo encenador diria Scarlatti:

Se Shakespeare aguardasse a ajuda dos grandes encenadores para triunfar, o seu nome estaria comido pela traça. Todos os seus recursos foram: primeiro o seu génio e a seguir actores. Como acessórios, dísticos marcando o lugar de acção e um estrado. (SCARLATTI 1945: 105)

Mas há em Craig uma concordância de ideias com Scarlatti. Também o encenador inglês vê o teatro como originário da dança, e procura restituir-lhe a sua índole religiosa que havia sido aniquilada com os excessos do naturalismo. Contudo, e como demonstra o teórico português, as suas ideias parecem tropeçar logicamente no que ao uso da palavra diz respeito. Craig reporta-se a uma passagem de Heródoto onde é descrito um deus egípcio animado, em forma de marioneta à escala humana, e a sua expressão mágica, sem fios e sem arames, que do inanimado faz divino. E, legitimamente, deseja-o para o actor do seu tempo: aquela movimentação religiosa, capaz de comunicar o infinito, e que nada tem a ver com o intérprete do quotidiano do drama naturalista. Esquece-se, porém, que entre os tempos ancestrais e os de hoje houve algo que evoluiu: a palavra evoluiu precisamente para abarcar uma quantidade maior de impressões e experiências humanas; porque ainda que o teatro tenha um elemento místico e provenha

da religião, se regressasse completamente à religião, à marionete egípcia, ele seria apenas contemplação mística. E na contemplação não há teatro, porque este nasce do conflito humano.

Assim nos informa Scarlatti de que Craig comete um anacronismo terrível: a “*sur-marionnette*” já havia existido. Chamou-se Téspis. Téspis era encenador (*didaskalos*), autor e empresário, e os seus movimentos, voz e cânticos eram ainda fortemente animados pelo espírito religioso de Dioniso. E ainda que os excessos realistas do teatro moderno tivessem, e devessem, ser combatidos, percorrer para trás 2500 anos de História a fim de reformular o teatro seria demolir o edifício que a tanto custo entretanto se construiu. Na melhor das hipóteses estaríamos regressados às máscaras e aos milagres da Idade Média. A verdade é que, neste tipo de espectáculos, nas máscaras e nos milagres da Idade Média, vê não só Eduard Gordon Craig, mas também Gaston Baty – em *Le Masque et L’encensoire* – o exemplo a seguir para operar uma reforma do teatro. Mas Scarlatti adverte: não verão aqueles autores que os descendentes das máscaras e dos milagres da idade média são o *music-hall*, as revistas e as *féeries*? Isto é, precisamente aquele géneros de espectáculos que Craig e Baty abominam.

Shakespeare colocou o humano de novo no centro do universo, assim se gerou o drama. Antes do dramaturgo inglês, o teocentrismo havia reduzido o teatro a uma fraca imitação de si mesmo, fazendo-o respirar debilmente através apenas das *paixões*, das máscaras e dos milagres. A palavra foi o instrumento de que se usou Shakespeare para reinventar o humano, assim como se servira ainda antes da palavra Lutero para humanizar a religião. “Mas,” - pergunta Scarlatti – “se toda a vida de Craig, toda a sua actividade criadora, se prende aos dramas de Shakespeare, por que perturbação se revolta contra ela? Talvez para confirmar a máxima de Oscar Wilde que acusa o homem de destruir o objecto da sua paixão.” (SCARLATTI 1945: 85). “Ansiedade da Influência”, chamou-lhe nos nossos dias Harold Bloom. Em suma, muito embora a obra-prima de Eduardo Scarlatti se intitule *A Religião do Teatro*, o autor defende que um retorno total à religião em busca de formas dramáticas puras acabaria por matar o teatro.

CONCLUSÃO

Deixámos, com este estudo, vários assuntos e linhas de pensamento na periferia²⁸, a fim de podermos desenhar uma integração mais completa da obra e do autor, aprofundando alguns dos seus aspectos mais determinantes. Procurando a unidade entre os múltiplos assuntos tratados por Scarlatti, e entre os seus dois meios distintos de expressão: a crítica e a teoria, tivemos ainda o objectivo de, entrelaçado na discussão, oferecermos uma perspectiva biográfica e de enquadramento da época. Como fio condutor valemo-nos sempre do teatro, e do problema da regeneração do teatro, e demos saltos por vezes para a filosofia ou para a psicologia, com a preocupação de nos mantermos sempre dentro do campo da filosofia estética e da História das ideias.

Sobre as suas ideias não possíveis de incluir neste trabalho, lamentamos sobretudo não termos encontrado os textos teóricos e críticos do autor sobre a apresentação no Teatro Nacional das obras do dramaturgo americano e nobilizado Eugene O'Neill, textos inéditos cuja existência nos dá conta Luíz Francisco Rebello, e que muito nos teriam ajudado a esta discussão sobre a evolução do trágico. Pelo nível de produção literária do autor até 1945, não se nos assemelha possível que tenha deixado abruptamente de escrever, e acreditamos na existência de um espólio inédito confiado aos seus descendentes. No entanto, todos os esforços para encontrar estes descendentes foram infrutíferos. De todas as ideias discutidas por Scarlatti, e estudadas por nós, teria sido interessante, se não fracturassem a unidade do trabalho, discutir mais amplamente o

²⁸ Ficou por dizer a nível biográfico, por exemplo, que Eduardo Scarlatti assumiu, entre 1934 e 1935, o cargo de Presidente do Clube de Futebol Os Belenenses, onde instituiu aulas de instrução primária para os filhos dos associados; ou que em 1966 representou a Junta Central das Casas de Pescadores na Conferência Internacional do Trabalho, que ocorreu na Alemanha; que em 1961 a sua tradução de Prometeu Agrilhado foi encenada e transmitida pela RTP; que em 1962 entregou numa cerimónia da Fundação Calouste Gulbenkian o Prémio de Teatro a Luís Sttau Monteiro, e que na altura afirmou que abandonara deliberadamente uma carreira na literatura; ou que depois do 25 de Abril foi um entre os vários presidentes do jornal *O Século*. Esta e outra informação seria elementar num trabalho de cariz biográfico, no entanto foi nossa intenção discutir aqui o homem em relação com as suas ideias.

intuicionismo de Bergson e as investigações deste filósofo sobre o riso e o cómico; apresentar exactamente de que forma pensava Freud que a sublimação erótica ocorria para gerar a criação artística, discussão que se encontra no campo da psicologia e por isso por nós abordada apenas muito resumidamente; apresentar a concepção scarlattiana de espaço e cenografia teatrais; e ainda, demonstrar como o autor via em Shakespeare, Beethoven e Eleonora Duse o exemplo dos heróis trágicos nietzschianos com poder para mudar a sociedade a partir das artes. Tendo nós efectuado estudos e produzido textos sobre todas estas matérias, vimos no entanto que se constituíam de mil ramificações que poderiam obscurecer o ramo central, a discussão da regeneração do teatro a partir da teoria de Nietzsche. A nossa opção foi pela simplificação, esperando que em tempo oportuno, em contexto de uma nova graduação, se faça esse estudo mais amplo. Porque falando de muitos assuntos, tratados em várias obras do autor assim como nas dos autores que mais o inspiraram, arriscávamos a superficialidade e a dispersão. Tendo-nos centrado em alguns deles esperamos, portanto, ter dado a impressão da substância desse rio rico e profundo que foi a inteligência e a criatividade de Eduardo Scarlatti, livre-pensador que nos legou interessantes visões sobre vários problemas teatrais, ainda hoje em discussão.

Ambiente hostil ao livre-pensar, e aos intelectuais e criativos em geral, foi o da ascensão e solidificação da ditadura de Salazar, e sua luta implacável contra as forças do *revivalho*, que se deu precisamente na altura de maior actividade do crítico português. Portugal não deixou de ter actividade cultural, embora esta estivesse subjugada a um programa de entretenimento do povo, determinado pela «política do espírito» de António Ferro – mascarado sob distintas roupagens de modernismo e de vanguarda –, pelas forças comerciais que apostavam no *vaudeville* à portuguesa, o teatro de revista, e pela falta de independência política de autores nacionais como Eduardo Schwalbach e Ramada Curto e ainda de críticos como Norberto Araújo. Não exactamente isento do problema político, ele mesmo, ou imune à sua intromissão na estética, Eduardo Scarlatti manteve sempre pública a sua perspectiva socialista e após 1945, finda a Segunda Grande Guerra, alterando-se o foco da polícia política para o combate aos comunistas, desapareceria da cena dramática portuguesa. Diria mais tarde a propósito desta sua deserção da frente intelectual:

Em verdade, no vértice da juventude deixei triturar as tendências mais nobres do meu espírito para salvar um bem cortical. Abdiquei, sofri lógica punição. Não tenho que me queixar.

Scarlatti «Palavras de Eduardo Scarlatti, acerca do prémio de Teatro» in *Colóquio* (10/62)

Dez anos antes lera corajosamente a defesa do general Mendes Norton em tribunal, na condenação deste por tentativa de golpe de estado, tendo visto deportados muitos dos seus amigos e colegas para o recém-inaugurado Tarrafal. Nesse mesmo ano, 1935, anunciaria que deixaria definitivamente a crítica do teatro: se fazia crítica era com o desejo que o drama português melhorasse mas... era impossível melhorar o que já havia apodrecido. Essa paixão pelo teatro, porém, vibrava dentro de si mais forte que a entropia da *intelligentsia* de então e permaneceria na actividade de crítico e teórico por mais 10 anos. Em 1945, a Segunda Grande Guerra terminaria e, com o seu coração cheio de esperança numa atmosfera cultural definitivamente liberta das forças da entropia, voltaria a publicar a sua maior obra de teoria, *A Religião do Teatro*, e fundava com Gino Saviotti e Luís Francisco Rebello o projecto do Teatro do Salitre. Pouco tempo depois, porém, tornou-se-lhe claro que a esperança de abertura à liberdade, nascida do fim da Segunda Grande Guerra, não passara de uma benevolente miragem e que tudo permanecia na mesma estagnação, ou ainda pior. Se chegada essa altura, guardou definitivamente a caneta de crítico e teórico na gaveta não nos foi possível saber. Acreditamos, porém, que manteve a sua actividade, mas apenas para si mesmo e um ciclo restrito de conhecidos e admiradores, resguardando-se dessa forma, e à sua família, contra o poder negro vigente que, mais que qualquer outra coisa, foi o poder do ressentimento contra o livre-pensar – um ressentimento que contaminara tudo e todos à sua volta e fizera dos mais ignorantes polícias espões uns dos outros e, sobretudo, polícias contra a criatividade e o saber.

Aqueles historiadores e profissionais do teatro que tiveram de sobreviver num regime fascista deixaram as importantes obras do crítico empoeirar nas prateleiras, se não coniventes com o ressentimento geral ao saber, pelo menos não querendo alertar para si mesmos as suspeitas de relação com o socialismo e com uma voz incómoda. Assim permaneceram obscurecidas e esquecidas durante décadas as obras do teórico²⁹.

²⁹ E não se lamentem os póstumos de que este país não dá à luz as suas grandes mentes se a tendência tem sido, em todas as eras, para as atraíçoar.

Novas edições das obras de Scarlatti poderiam enriquecer discussões actuais. Através das suas críticas os estudantes, profissionais e amadores de teatro poderiam dar-se conta de que o drama português tem um passado e uma cultura, e através da sua teoria ver-se-iam entrar pela melhor porta num mundo que leva a Shakespeare, a Wagner, a Shaw, a Pirandello, a Nietzsche, a Eleonora Duse e a muitas outras figuras centrais da História e da teoria do teatro universal.

Discutindo algumas destas figuras e suas teorias, Eduardo Scarlatti lançou mão da teoria nietzschiana, e tal como o filósofo alemão, fez do seu alvo os “filosofastos” e “filisteus eruditos”. A teoria sobre o trágico, gerado a partir da união do espírito apolíneo e do espírito dionisíaco, foi para ele uma revelação e uma fórmula que permitiria proteger o teatro dos excessos do socratismo, ou do “homem teórico”, que se iniciaram com o Iluminismo, no séc. XVIII, e se agudizavam com o séc. XX. Scarlatti foi um filho do tempo de guerra e do tempo da revolução socialista e da ascensão fascista. As suas ideias, como as ideias de qualquer dos grandes teóricos e autores do teatro dos tempos de então, não estavam dissociadas do aspecto político. O verdadeiramente trágico e absurdo residia na revelação de que a era de maior progresso científico e da razão que o ser humano já alcançara havia sido impotente para travar o monstro oculto da irracionalidade, em toda a parte despedindo labaredas homicidas em frenéticas vagas contagiantes de guerra. Na moderna e optimista crença na ciência, no entusiasmo pela superioridade da razão, olvidáramos aqueles outros deuses primordiais e terríveis da vingança ancestral. Eles, esses deuses terríveis e primordiais, manifestavam-se e era necessário voltar a reconhecer a sua existência, a reconhecer que não os havíamos domado, que a sua domesticação total é impossível por quanto nos for permitido como espécie habitar o solo fértil da Terra. Então, onde teóricos como Meyerhold (1980) pretenderam trazer para dentro do teatro uma certa prática científica, avançando até fórmulas matemáticas para a sua regeneração ($N = A1 + A2$), equiparando o homem à recém-descoberta máquina electrificada (biomecânica), Scarlatti, como outros, sente a necessidade de restituir ao teatro o trágico. Contudo, não se atribui a si mesmo a prerrogativa de varrer para o lado todas as recentes conquistas científicas da humanidade – o trágico deve ser lembrado, sim, mas deve ser lembrado igualmente que ele provém da união do espírito apolíneo e do espírito dionisíaco. O mecanismo do cinema, com a sua capacidade de captar e de projectar imagens em movimento, é, ao princípio, apenas mais uma curiosidade científica. Na sua

forma apolínea, regista, documenta, preserva a memória da humanidade, divulga o conhecimento. Mas é quando o mecanismo do cinema se une à arte milenar do drama que o primeiro conquista definitivamente a sua alma. O meramente visual, a realidade aparente, dá espaço ao simbólico e, condição *sine qua non* de qualquer arte, o mecanismo cinemático passa a não refletir apenas a natureza, mas também o que se oculta por detrás dela.

Embora a emulação nacional dos modelos neoclássicos alemães e franceses que levaram ao teatro do século XX se tivessem iniciado muito antes, no séc. XVIII, escolhemos para falar dessas influências três momentos históricos da tentativa de introdução de um teatro naturalista no nosso país, a partir de Júlio Lourenço Pinto, da *Geração de 70*. Estes mostraram-nos, por um lado, a intromissão no teatro das tendências positivistas, a partir do projecto didáctico de Zola, e por outro, a união à herança do didactismo moral através da arte, uma tradição platónica que Schiller levou a extremos. Como exemplo apresentámos o texto emblemático de Ernesto da Silva, *Theatro Livre & Arte Social*, onde através das suas palavras podemos ver entrecostar essas duas tendências, a de didactismo positivista e a de didactismo moral, onde por maior esforço que se tenha empregue em trazer para dentro do teatro a ciência, continuam por todo o lado a surgir aqueles conceitos moralistas, os preferidos de Schiller, do “bom, verdadeiro, perfeito, belo, comovente, sublime” (SCHILLER 1997: 29). Como Nietzsche demonstrou, aquilo que é verdadeiro não tem necessariamente que ser também bom ou belo, comovente ou sublime. E quando Wagner começou a introduzir a moral cristã nas suas óperas, o filósofo alemão confessaria o seu engano ao ter visto antes, no compositor, a capacidade messiânica de livrar a arte de todo o moralismo, fazendo-a expressar o fundo caótico e amoral do universo. Quando em 1931 se dá em Portugal o *V Congresso Internacional de Crítica Dramática e Musical*, um novo entusiasmo dos autores dramáticos nacionais nasce pela obra existencialista e absurda de Pirandello, o convidado de honra desse evento. Neste autor, e também em George Bernard Shaw, vê Scarlatti os seus génios trágicos que, segundo a teoria nietzschiana, poderiam realmente vir a operar a mudança na sociedade através do seu génio assombroso. Ele mesmo um homem teórico, Eduardo Scarlatti preferiu não tomar completamente à letra a teoria nietzschiana e, em certa medida, também ele apologista do drama de ideias (i.e. do drama platónico), continuou a manter, fiel ao seu tempo, a crença no didactismo político através do teatro. O que o difere de teóricos anteriores

como Ernesto da Silva, ou de dramaturgos como Ramada Curto, é o distanciamento da forma em que então se cristalizara o drama burguês e a permanente tirania do “belo” e do “bom” sobre os palcos.

Como Lessing foi em outros tempos uma força cultural para defender o lugar da burguesia contra a nobreza ociosa dos muitos ducados e principados alemães, antes da unificação, Scarlatti foi uma força cultural contra uma parte da burguesia que entretanto, no curso dos dois últimos séculos, se havia aristocratizado. Por tal, o seu marxismo estético estará mais próximo de uma defesa da classe média, semelhante ao de Lessing, do que propriamente radicado na esperança de uma ditadura do proletariado. Isso mesmo nos demonstra a sua admiração por George Bernard Shaw, o nobilizado autor irlandês que fundou o movimento político dos Fabianos, génese do partido trabalhista britânico de hoje, através do qual defendeu que à frente dos destinos políticos de um país estivessem os seus génios artísticos e intelectuais. Misturando ainda as suas convicções, como era próprio da época, com o darwinismo social, o irlandês foi apologista da eugenia através da infertilização dos membros da classe baixa que não mostrassem terem mérito. Tal era o socialismo da altura, muito semelhante ao fascismo, de tal modo que foi possível também a Hitler chamar socialista ao seu partido. Chegando por caminhos diferentes às suas conclusões, o déspota alemão e o dramaturgo irlandês concordavam que por selecção artificial um novo tipo de homem seria alcançado, um super-homem como o que Nietzsche postulava. A consciência política e estética de Scarlatti, porém, perambulava longe destes extremos, porque se o génio artístico era a manifestação do Uno-primordial, como defendera o filósofo, nenhuma selecção artificial seria necessária para o fazer germinar. Talvez tudo o que asfixiasse o aparecimento dessa fascinante “personagem” trágica que faria a diferença na arte e na sociedade fosse precisamente o excesso de regras espartanas, de toda a teoria socrática até então acumulada, da subserviência artística ao moralismo e, sobretudo, da importância exagerada da nova religião da humanidade: a ciência.

Após a Primeira Guerra Mundial, pelas mãos de Pirandello a semente do trágico começara a configurar-se na árvore do absurdo. Finda a Segunda Grande Guerra, os homens cantavam e dançavam com fome do simbólico, e um cansado cinema, depois de curta vida, começou a ceder o seu caminho à televisão onde agora se entrincheirava, nas séries telenovelisticas, aquele mesmo tipo de drama burguês de Ramada Curto, deixando os palcos e o cinema livres para experiências mais sérias na arte dramática.

Essas experiências na arte dramática não partiriam, como desejara Edward Gordon Craig, da dispensa total da palavra mas sim da progressiva desconfiança quanto ao seu significado político e moral. Se o grande déspota mesmerizara os seus acólitos, com mestria dramática sobre o púlpito, invocando palavras como “liberdade” e “patriotismo”, um número apoteótico que de resto se repetia frequentemente desde Napoleão, então era necessário suspeitar dos oradores – e isso incluía os actores e a função de didactismo moral que o teatro assumira nos últimos séculos. A suspeita acerca da palavra deixaria no teatro maior campo a outras artes como a dança ou a pantomima, filha pobre do drama – a que por um truque de prestidigitação de repente se passava a chamar a si própria de *performance*, declarava o seu nascimento hoje mesmo, apesar dos milhares de anos que possuía, e fazia perante o teatro uma birra de emancipação adolescente publicitando-se como uma arte totalmente independente deste.

Por um golpe casual de nihilismo social e histórico, o teatro viu-se, de repente, próximo da situação que Gordon Craig defendera: o fim da palavra e do autor. Se por um lado surgiram de imediato apologistas da nova era, clamando altissonantes que um novo patamar de evolução dramática se havia atingido – o “pós-dramático” – autoproclamando-se simultaneamente como profetas desta nova religião, por outro lado houve quem tivesse o senso de ver, tal como Scarlatti décadas antes, que sem palavra não há conflito, e que sem conflito, que é o cerne do drama, ficamos reduzidos apenas à monótona contemplação mística. Para os nossos problemas estéticos de hoje, teremos muito a ganhar se nos debruçarmos sobre os problemas estéticos e as soluções de ontem. De nada nos serve de, na ânsia de nos constituirmos na nova vanguarda, estabelecermos uma linha divisória absoluta, um pós e um antes, afirmando a independência das ideias e formas “modernas” sobre as passadas, se continuamos a repisar em erros semelhantes. Tal como Edward Gordon Craig disse, só será útil subtrairmos a palavra e os outros constituintes do drama às suas formas originais da dança e da música, se o fizermos para poder ver, por debaixo de toda a complexidade da máquina teatral, as leis naturais que a regem. Uma vez alcançado esse desejo, será aconselhável que, um a um, voltemos a introduzir esses elementos – incluindo a palavra e o autor – e que os façamos vibrar como nunca, com o conhecimento das leis naturais entretanto desvendadas. Desvendar as leis naturais da arte foi o que Nietzsche tentou com *A Origem da Tragédia*, e poder-se-á afirmar que conseguiu pois sabemos como as ideias morais e políticas mudam com os tempos mas as grandes obras permanecem

intemporais ainda que encerrem em si aqueles conceitos datados. Atrás da mimese e das formas descobriu Nietzsche o dionisíaco.

O trágico inclui visões políticas e morais na medida em que parte dele é mimético. O cómico aristofânico lança os cães da crítica sobre a moral, os costumes e a política. Mas os tipos cómicos são universais, e tal como nos mostra Lessing na sua *Dramaturgia de Hamburgo*, os trágicos também. Se o particular na comédia é apenas aparente, se Sócrates, em *As Nuvens*, pode simbolizar um sofista em qualquer lado, em qualquer era, de tal modo que se levanta da plateia para que o comparem ao Sócrates representado, então também ao espírito cómico o move a torrente dionisíaca – como de resto é sabido pela sua origem, que partilha com a tragédia, o coro ditirâmico. Assim é possível para Scarlatti olhar para Pirandello e Bernard Shaw, reconhecendo o intenso humor desses autores, e colocá-los como representantes do trágico, porque, se não nos acontece trilhar Nietzsche, “trágico” é a energia do Todo que se comunica ao artista, procurando este ordená-la e transmiti-la em palavras, gestos, imagens ou sequências rítmicas e musicadas: o que não pode de qualquer forma eliminar o cómico ainda que o nosso desejo apolíneo seja o de apenas esculpir *Laocoontes*. Dessa forma, Bernard Shaw e Pirandello têm mais a dizer como Aristófonos modernos do que Ramada Curto como Eurípides burguês do Estado Novo.

Tentando navegar pelos oceanos do teatro do seu tempo, Eduardo Scarlatti apercebeu-se de que as águas eram espessas, viscosas, estagnadas. Esse pântano, pleno de miasmas venenosos e de criaturas túbias, onde se movimentou, não foi somente o do drama, mas sim o de todas as artes e afazeres humanos. Aqui e ali, ameaçado da perda dos mais sublimes ideais, das mais incandescentes esperanças, houve momentos em que, olhando à sua volta, se perguntou:

De que serve esbracejar, discutir, analisar tibornas teatrais se a mesma desagregação se observa em actividades artísticas e literárias de todo o género, recolhidas a horizontes mesquinhos, como se um vírus resistente provocasse a decomposição das ideias generosas emparedadas? (SCARLATTI 1935, vol. III: 167,168)

Quanto a nós, que no mesmo pântano hoje navegamos, cercados de incrivelmente similares miasmas e de paralelas criaturas obtusas, pouco ou nada alteradas pela força da evolução histórica – incólumes até, à sua sempre poderosa acção sobre outras raças – compete-nos fazer a mesma pergunta. E se nem mesmo um ideal belo nos sobeja, a que

nos possamos agarrar, se já nem mesmo o vigoroso cantar dos Gregos nos alcança das profundezas da Antiguidade, quando a triste e medonha face da amargura nos visita, encontraremos talvez segurança na resposta que o crítico, num desses momentos incertos a si mesmo ousou dar, e nos convençamos mais um dia de que:

Assim espero continuar tonto a barafustar no deserto... (*Idem*)

BIBLIOGRAFIA PRIMÁRIA

SCARLATTI, Eduardo

- 1925 *Argila Sagrada*. Lisboa: Imp. nas Of. da Ottosgrafica.
1927 *Idéias de Outros*. Lisboa: Imp. nas Of. da Ottosgrafica.
1928 *A Religião do Teatro*. Lisboa: Peninsular.
1936 *Em Casa do «Diabo»: subsídios para a História do Teatro*. Vols. I, II, III, IV. Lisboa: Livraria Luso-Espanhola.
1937 «Sobre a tragi-comédia da vida e do teatro» in *Imprensa e Teatro*. Lisboa: Caixas de Previdência dos Profissionais da Imprensa e dos Artistas Teatrais. Nº único, Junho 1937.
1939 *Um Método Crítico e Seus Resultados: comunicação feita ao 5º congresso Internacional da Crítica, reunido em Portugal*. Lisboa: Tip. Gráfica Lisbonense.
1945 *A Religião do Teatro*. Lisboa: Editorial Ática.
1962 «Palavras de Eduardo Scarlatti, acerca do prémio de Teatro» in *Colóquio*. Lisboa: Calouste Gulbenkian. Nº 20, Outubro 1962.

BIBLIOGRAFIA SECUNDÁRIA

ADRADOS, Francisco R.

- 1983 *Fiesta, Comedia y Tragedia*. Madrid: Alianza Editorial.

ARISTÓFANES

- 1980 *Os Acarnenses*. Introd., versão do grego e notas de Maria de Fátima de Sousa e Silva. Coimbra: Inst. Nac. Investig. Científ.
1984 *As Aves*. Trad., pref. e notas A. Lobo Vilela. Lisboa: Inquérito.
1984 *As Nuvens*. Trad., pref. e notas Custódio Magueijo. Lisboa: Inquérito.
1984 *A Paz*. Intr., versão do grego e notas Maria de Fátima de Sousa e Silva. Coimbra: Inst. Nac. Investig. Científ.

- 1985 *Lisístrata*. Trad. e notas Manuel João Gomes, Ilustr. Aubrey Beardsley. Lisboa: Círculo de Leitores.
- ARISTÓTELES
- 2003 *Poética*. Trad., pref., intr., coment. e apend. Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- ASSOUN, Pierre
- 2002 *Freud and Nietzsche*. Translated by Richard L. Collier, Jr. London: Continuum.
- BERGSON, Henri
- 1971 *A Evolução Criadora*. Trad. Adolfo Casais Monteiro, intr. Jean Guilton, ilustr. Kischka. Rio de Janeiro: Editora Opera Mundi.
- CALADO, Mariana
- 2010 *Francine Benoit e a Cultura Musical em Portugal : estudo das críticas e crónicas publicadas entre 1920- e 1950*. Tese de Mestrado. Lisboa. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- CAMPBELL, Joseph
- 2004 *The Hero With a Thousand Faces*. Princeton: Princeton University Press.
- CARVALHO, M. S. e DO VALE, A.
- 1935 *Peixe Espada*. Arquivo Nacional da Torre do Tombo.
- CORNFORD, Francis McDonald
- 1914 *The Origin of Attic Comedy*. London: Edward Arnold.
- CRAIG, Edward Gordon
- 1912 *On The Art Of Theatre*. London: William Heinemann.
- CRUZ, Duarte Ivo
- 1986 *Repertório Básico De Peças De Teatro*. Secretaria de Estado da Cultura, D.G.A.C. Lisboa.
- 2001 *História do Teatro Português*. Lisboa: Verbo.
- CURTO, Ramada
- 1930 *O Demónio: peça em 3 actos*. Lisboa: Rodrigues & Ca.
- 1935 *Sol Poente: peça em 3 actos*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.
- 1936 *O Perfume do Pecado: peça em três actos*. Lisboa: Emp. Nac. de Publicidade.
- 1938 *Recompensa: peça em 3 actos*. 2ª edição. Lisboa: -- Tip. da Empresa Nacional de Publicidade.

DA SILVA, Ernesto

1902 *Theatro Livre & Arte Social: conferência realizada no Atheneu Commercial aos 14 de dezembro de 1902*. Lisboa: Typographia do Commercio.

DELEUZE, Gilles

1976 *Nietzsche e a Filosofia*. E-book. Tradução de Ruth Joffily Dias e Edmundo Fernandes Sias. Rio de Janeiro: Editora Rio.

DA FONSECA, Branquinho

197? *O Barão: e outros contos*. Mem-Martins: Publicações Europa-América.

DIXSAUT, Monique (Coo.)

1995 *Querelle Autour de «La Naissance de la Tragédie»: Écrits et lettres de Friedrich Nietzsche, Friedrich Ritschl, Erwin Rohde, Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff, Richard et Cosima Wagner*. Avant-propos Michèle Cohen-Halimi, trad. Michele Cohen-Halimi, Hélien Poitevin, Max Marcuzzi. Paris: J. Vrin.

DOVER, Kenneth J.

1972 *Aristophanic Comedy*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

FIELD, Syd

2005 *Screenplay: the foundations of screenwriting*. New York: Bantham Dell.

FINK, Eugene

1976 *La Filosofía de Nietzsche*. Trad. castelhana de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Universidad.

FREUD, Sigmund

1997 *O Mal-Estar na Civilização*. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago.

2003 *Além do Princípio do Prazer*. Trad. Cristiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago.

GEORGE, João Pedro

2011 *Put a Que os Pariu!: A biografia de Luiz Pacheco*. Lisboa: Tinta da China.

JUNG, Carl Gustav

2000 *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*. Trad. Maria Luíza Appy, Dora Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Vozes.

LEHMANN, Hans-Thies

2006 *Postdramatic Theatre*. Trad. and intr. Karen Jürs-Munby. London and New York: Routledge.

LESSING, Gotthold Ephraim

2005 *Dramaturgia de Hamburgo: selecção antológica*. Trad., intr. e notas Manuela Nunes, rev. Ivette Centeno. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

1921 *Laocoonte*. Trad., pref. and notes Robert Phillimore. London: Routledge.

MARCUSE, Herbert

1964 *A Ideologia da Sociedade Industrial: O homem unidimensional*. Trad. Giasone Rebuá. Rio de Janeiro: Zahar Editores.

MAYERHOLD, Vsévolod

1980 *O Teatro Teatral*. Pref. Redondo Júnior, apr. Nina Gourfinkel. Lisboa: Arcádia.

McKEE, Robert

1999 *Story: substance, structure, style, and the principles of screenwriting*. London: Methuen.

MENEZES, Luís

2010 «A Revolta de Mendes Norton de 1935» in *Cadernos Vienenses*. Viana do Castelo: Pelouro da Cultura da Câmara Municipal de Viana do Castelo. Nº 44, Dezembro 2010.

MARNOTO, Rita

2007 *Luigi Pirandello e a recepção da sua obra em Portugal*. (Coor.). Coimbra. Instituto de Estudos Italianos da FLUC.

NIETZSCHE, Friedrich

1948 *A Origem da Tragédia Proveniente do Espírito da Música*. Tradução e Notas de Erwin Theodor. São Paulo: Editora Cupolo.

1987 *A Filosofia na Idade Trágica dos Gregos*. Trad. Maria Inês Madeira de Andrade; Rev. Artur Mourão. Lisboa: Edições 70.

2001 *O Crepúsculo dos Ídolos: ou a filosofia a golpes de martelo*. Trad. Edson Bini e Márcio Pugliesi. São Paulo: Hemus.

2001 *Além do Bem e do Mal: ou prelúdio de uma filosofia do futuro*. Trad. Márcio Pugliesi. São Paulo: Hemus.

2008 *Sobre a Verdade e a Mentira no Sentido Extramoral*. Trad. Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra.

2012 *A Vontade de Poder*. Tradução de Manuel Menir. Lisboa: Alfange.

NAZARÉT, Aníbal e MARQUES, Manuel

1935 *Sardinha Assada*. SNI. Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

OSBORNE, John

1961 *O Tempo e a Ira*. Trad. José Palla e Carmo. Lisboa: Minotauro.

PAREKH, B. C.

1975 *The Concept of Socialism*. London: Croom Helm.

PLATÃO

1988 *Íon*. Trad., intr. e notas Victor Jabouille. Lisboa: Editorial Inquérito.

2001 *A República*. Trad., intr. e notas Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Caloust Gulbenkian.

2008 *O Banquete*. Trad., intr. e notas Maria Teresa Schiappa de Azevedo. Lisboa: Edições 70.

PÊRA, Edgar

2011 *O Barão*. (Real.). Dvd. Cinemate, ICAM, RTP.

PIRANDELLO, Luigi

1959 *Seis Personagens à Procura de Autor*. Trad. Gino Saviotti. Lisboa: Contraponto.

REBELLO, Luís Francisco

1978 *O Teatro Naturalista e Neo-Romântico (1870-1910)*. Biblioteca Breve, Vol. 16. Amadora: Oficinas Gráficas da Livraria Bertrand.

1985 *História do Teatro de Revista em Portugal*, vols. I e II. Lisboa: Dom Quixote.

1990 «No desaparecimento de Eduardo Scarlatti» in *Colóquio*. Lisboa: Calouste Gulbenkian. N.º 117/118. Setembro 1990.

1991 *História do Teatro*. Comissariado Para a Europália 91 – Portugal. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

REVERMANN, Martin

2014 *The Cambridge Companion to Greek Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press.

ROHDE, Erwin

1925 *Psyche: the cult of souls and belief in Immortality among the Greeks*. Trad. W.B. Hillis, M.A. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd.

ROTHWELL, JR., Kenneth

2010 *Nature, Culture and the Origins of Greek Comedy: a study of animal choruses*. Cambridge: Cambridge University Press.

ROUSSADO, Manuel

1856 *Fossilismo e Progresso*. Lisboa: Typ. Rua da Condessa.

ROSAS, Fernando

1998 *História de Portugal*, Vol. VII, *O Estado Novo*. (Coor.). Lisboa: Editorial Estampa.

2001 «O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do salazarismo» in *Análise Social*. N.º 35., 2001.

- 2013 *Salazar e o Poder: A arte de saber durar*. Lisboa: Tinta da China.
- SARRAZAC, Jean Pierre
2002 *O Futuro do Drama: escritas dramáticas contemporâneas*. Trad. Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras.
- SERRA, José Pedro
2008 «Luz e Trevas nos Rituais de Dioniso» in *Arte, Metafísica e Mitologia: colóquio luso-alemão de filosofia*. Coor. Carlos João Correia e Markus Gabriel. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.
- SCHILLER, Friedrich von
1997 *Textos Sobre o Belo e o Sublime*. Trad., intr., coment. e gloss. Teresa Rodrigues Cadete. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- SILK & STERN
1981 *Nietzsche on Tragedy*. London: Cambridge University Press.
- SAVIOTTI, Gino
1945 *Filosofia do Teatro: tendências estéticas e gosto representativo das origens à formação do drama moderno*. Lisboa: Editorial Inquérito.
- SEQUEIRA, Gustavo e SÁ, Vasconcellos e
1935 *Bola de Neve*. SNI. Arquivo Nacional da Torre do Tombo.
- SHAKESPEARE, William
2007 *Hamlet*. Trad. António M. Feijó. Lisboa: Cotovia.
- SHAW, George Bernard
2002 *Arms and the Man*. Pennsylvania: Pennsylvania State University.
2003 *Man and Super-man: A Comedy and a Philosophy*. Pennsylvania: Pennsylvania State University.
2003 *Misalliance*. Pennsylvania: Pennsylvania: Pennsylvania State University
2004 *Pygmalion*. Pennsylvania: Pennsylvania State University.
2008 *Revolutionist's Handbook and Pocket Companion*. S.l.: The Project Gutenberg.
2009 *The Devil's Disciple*. S.L.: The Project Gutenberg.
- TILGHER, Adriano
1923 *Studi sul Teatro Contemporâneo; preceduti da un saggio su l'arte come originalità e i problemi dell'arte*. Roma: Libreria di Scienze e Lettere.
- VOGLER, Christopher
2007 *The Writer's Journey: mythic structure for writers*. s.l.: Michael Wise Productions.

ZOLA, Émile

1982 *O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro*. Introdução, Tradução e Notas de Italo Caroni e Célia Berretini. São Paulo: Editora Perspectiva.